

من إحدى الزوايا

يحيى حقي

هذه الجاملة

كيف يجامل الكريم فى سرادق الفرح ضيفا عريق النسب ، يتكتم جرحا وهو مفتضح ، ومحنة ما تزال فترتها ترهقه وتصحبه كظله أينما انتقل وحيثما كان ، سارع رغم همه للسلام والتهنئة ، فهذا حق الصداقة ، والمألوف من خلائقه ، ولو أطاع حياءه وأنينه لغاب وانزوى يلعق جرحه بأن لا يثبت نظرته على الضماد ، لا يتحدث عن الاصابة ، لا يسأل عن السبب ، لا يستفسر منه هل جنى على نفسه أم جنت عليه الأقدار ، لا يربت على كتفه ، لا تنم نبرته عن اشفاق أو رثاء ، يعامله معاملة الأصحاء روحا وبدنا ، ينسيه يومه وأمسه بأن يعاهده من غد على لقاء رضى ميمون ، ليوحى له بأنه باق على وده وتقديره ، ووثوقه فى صموده وقدرته على البرء من قريب ، يخصه بعناية خفية ويوهمه أنهما سواسية ، ولو وصل بعد بدء الطرب أعاده له من أوله وقال هذا هو الترتيب الذى كان قبل قدومه ، ولكن هيهات ، ما هو جلف ولا بجم هذا الضيف عريق النسب ، سيحس أن قلب صديقه الكريم أشد القلوب تصدعا وتمزقا من الحسرة على ما جرى له • يود من جديد لو أنه غاب وانزوى يلعق جرحه •

هكذا استقبل اشقاؤنا أهل باكستان وفدنا الصغير الذى سافر اليهم للمشاركة فى حفل اقبال • وصلنا بطبيعة الحال ، كالعادة ، بعد انفضاض الحفل ، فأبوا الا أن يقيموه لنا وحدنا من جديد، اكراما لمصرنا ، لم تكن منهم الينا اشارة واحدة من قريب أو بعيد عن النكسة ، ولكن حديثهم عنها لم ينقطع ،جزعهم لها أشد من جزعنا ، لا باللسان بل من القلب ، باحاطة وفدنا بكل ما يوحى بثقتهم فى مصر ، وتطلعهم لدورها الكبير فى نشر العربية ـ لغة وثقافة ـ فى بلادهم ، كأنما لا اعتماد لهم الا على مصر ، يجمعون على ضرورة تدريس العربية لجميع تلاميذهم ، اتقانا لفهم القرآن ، وتوثيقا لروابط الاخوة فى المجتمع الاسلامى ، ولأنهـا عماد ثقافتهم ، والدليل الى مستقبلهم ، لا حد لايمانهم بقدرة المجتمع الاسلامى على التوحد ،وشق طريقه بنفسه لنفسه فى المعترك الدولى ، وفقا لحضارته العريقة وترويجا لمبادئها السامية ،انهم واثقون بقدرة مصر على مداومة القيام بهذا الدور فى بلادهم ، النكسة عارضة ، ستتغلب عليها - هيهات أن تعرقلها ، يعرضون علينا بزهو أبناءهم أساتذة الجامعات الذين تخرجوا من معاهد مصر ،كما يعرضون ـ بشكران وحمد ـ الأساتذة المصريين القلائل الموفدين اليهم من الأزهر ،كأنهم يقولون : هل من مزيد من هؤلاء وهؤلاء ، يتحدثون ـ خبرا لا عتابا أو لوما ـ عن المعهد الذى افتتحته مصر فى لاهور لتعليم اللغة العربية وثقافتها والحقت به مكتبة غير صغيرة ، فازدهر عمله وأقبل عليه الناس ، ثم ما لبث أن أغلق أبوابه ، طلبا للتوفير ، ولما علمت أنه كان عند انشائه يصدر مجلة أدركت انها البحبحة هى التى أغلقته ، فلن نحمل أطفالنا عند مولدهم عبء الرجال ، ونطمع فى الكثير الذى قد لا نقدر عليه ، الأولى أن نبدأ

بالقليل الوطيد لينمو شيئا فشيئا ، ربما دخل فى ميزانية المعهد انشاء فرقة تمثيلية ، لمسرح دينى ، هكذا يقال ، وفرقة فولكلورية ومرسم وأشغال يدوية ، الخ الخ ، الشاب الباكستانى الذى كان يعمل سكرتيرا للمعهد ، جرى الينا ولازمنا ، يتشمم منا رائحة الحبيب الراحل ،يقول لنا بحماسة المجاهدين وحرقة اليتيم انه متطوع للعمل به مجانا لو أعيد فتحه ، كم كان سؤالهم لنا : أين الكتاب المصرى ؟ لماذا يشق علينا الظفر به ، من أطيب الناس الذين قابلتهم هناك اخونا الاستاذ الندوى الذى يدير مدرسة للبنات ويجاهد من أجل استيراد الكتب من مصر لبيعها للناس بلا ربح ، حسبة لله ، قال لنا ووجهه لا وجوهنا يحمر خجلا : نكتب الرسالة تلو الرسالة بطلب الكتب ، فلا يكفى ان الكتب لا تصل ، بل الرسائل لا يرد على واحدة منها ٠٠ عاد لذهنى بيت مشهور أوله : ((لقد أفلحت لو ٠٠) لم أر فى مكتبات باكستان العديدة ـ عامة أو مخصصة لجامعات ـ نسخة واحدة من مجلة المجلة أو غيرها ٠

عدت من باكستان وأنا مع اعتزازى بانتمائى الى مصر ، ورغم ما رأيته من جهد سفارتنا فى خدمة علاقاتنا الثقافية وتنميتها ، خجل من تقصيرنا فى الوفاء تمام الوفاء بالدور المنتظر منا فى نشر العربية وثقافتها ، الاعتماد الاول علينا ، كما قلت ، والمجال مفتوح بترحيب أمامنا ، ففى باكستان نهضة تعليمية تخرق العين ، جامعات قائمة كأنها مدن ضخمة مستقلة ، يعيش فيها الطلبة والأساتذة البنات ـ بعضهن محجبات ـ مع الصبيان جنبا لجنب ،وجامعات تنشأ ـ رأيناها على الورق الأزرق بطموح لايضن عليها بمال ، شأن الواثق من غده، لعل السبب فى بعض تقصيرنا ان العلاقات الثقافية تتناهبها وزارات ومجالس عديدة ، دع عنك تدخل مراقبة النقد ، فقد يكون من الخير أن تعاد وزارة العلاقات الخارجية ، لتكون المرجع الوحيد والمنسق للجهود المشتتة ، ماتت هذه الوزارة فى مهدها دون أن يسأل سائل عن السبب أو يأسف عليها أحد ٠

وعدت من باكستان وأنا أغبطها لأن لها شاعرا وجدت فيه رمزها ورسولها ٠ ينشد أهلها نظمه بل يتغنون به ، هو الذى يثبت أقدامها ويهيب بها ان تتمسك بأمجادها وأن تجدد فلسفتها ٠ فى كل مدينة دار لجمعية اقبال ـ هى قصر الثقافة فيها ٠ دع عنك اصدار مجلة شهرية موقوفة على نشر دراسات عن اقبال ٠ ورجعت ومعى ـ هدية ـ حمل من مؤلفات اقبال ، ومؤلفات عديدة عنه ، لو شغلت بها بقية عمرى لفرغت منه قبل أن أفرغ منها ٠



نمطٌ صَعْبٌ وَنمطٌ مُخيفٌ

بقلم: محمود محمد شاكر

« رب عجلة تهب ريثا » ، و ..

قدْ يُدْرِكُ المتأنِّي بعضَ حاجتِه
وقد يكونُ مع المُستعجِلِ الزَّلَلُ

ولكن كيف لا تدب العجلة أو النسيان ، فى قلب امرىء ظل يحتسى من دن الآلام والمخاوف، يوما بعد يوم وشهرا بعد شهر ، حتى اذا قيل له : حسبك ! خرج يترنح كالذى قال فيه القائل :

رَمَيتُ بأمِّ الخلِّ حبَّةَ قلبِه
فلم يَنْتَعِشْ منها ثلاثَ ليالِ

و « أم الخل » ، هى الخمر أم الخبائث ، لأنه منها يتولد ! وهكذا كان ، وكان أيضا حتى يبقى للنقص فى كل عمل موضع ، ولأناة فى كل نفس لسان داع لا يسكت . فقد قضى ربك أن يخطىء بصرى ، لما أصابه من الكلالة ، كلمة كتبتها قديما فى هامش كتاب الحماسة ، بحرف دقيق بين مراجع هذه القصيدة المشكلة . وقد كنت أجدنى، وأنا اكتب المقالة السالفة ، كالذى يفتقد شيئا يجد مس حيرته عليه فى قلبه ، ولكنه لا يستطيع أن يعرف سر الحيرة ! حتى اذا ما فرغت منها وأسلمتها الى المطبعة ، عاودتنى الحيرة ملحة أشد الحاح ، فقمت كالمذعور أتعقب أسبابها ، حتى وجدت هذه الكلمة التى عمى عنها بصرى ، مطروحة تتلألأ بين ركام الارقام والكلمات ، لتغيظنى وتأخذ بأكظامى (أى بمخارج النفس). كلمة مطروحة تفعل بى كل هذا ! تعست العجلة !

وغفلتى توجب المعذرة ، ولكنها توجب أيضا أن أعود مرة أخرى الى ماظننت أنى قد فرغت منه فى شأن نسبة هذه القصيدة ، وفى ترتيب العلماء الذين نسبوها فى كتبهم (عدد المجلة ، ابريل ١٩٦٩ ص ٩) ، فينبغى أن يكون هكذا ترتيبهم :

ابن هشام (ــ ٢١٨ هـ) / دعبل بن على الخزاعى الشاعر (١٤٨ ــ ٢٤٦ هـ) / الجاحظ (١٥٠ ــ ٢٥٥ هـ) / أبو تمام (١٨٨ ــ ٢٣١ هـ) أما النص الذى غفلت عنه ، فهو مانقله ابن المعتز (٢٤٧ ــ ٢٩٦ هـ) فى كتابه « طبقات الشعراء » (ص : ١٤٧) فى ترجمة « خلف الأحمر » قال :

« قال دعبل : قال لى خلف الأحمر = وقد تجارينا فى شعر تأبط شرا ، وذكرنا قوله : ان بالشعب الذى دون سلع = : أنا والله قلتها ، ولم يقلها تأبط شرا » .

وابن المعتز ، فيما أرجح ، انما نقل هذا عن « كتاب الشعراء » لدعبل ، وهو كتاب مفقود لم نقف عليه ، ولا على ذكره الا فى كتب قلائل . وهذا النص يقتضى أن يكون أول من نسبها الى « خلف الأحمر » ، هو دعبل ، لا ابن قتيبة ، كما قلنا من قبل .

ودعبل ، والجاحظ ، وأبو تمام ، ثلاثتهم متعاصرون ، وثلاثتهم ذكر القصيدة ونسبها فى كتابه الى من نسبها اليه . أما الجاحظ فانه ألف « كتاب الحيوان » ، أو بدأ فى تأليفه فى حدود سنة ٢٣٠ من الهجرة ، وهو فى نحو الثمانين من عمره ، كما تدل عليه نصوص كتابه . وأما أبو تمام فانه ألف « كتاب الحماسة » فى نحو سنة ٢٢٠ من الهجرة ، حين رجع من خراسان من عند عبد الله بن طاهر ، فقطعه الثلج بهمذان ، فنزل على أبى الوفاء بن سلمة ، فأحضر له خزائن كتبه فألف منها كتب اختياراته الخمسة ، ومنها « الحماسة » و « الوحشيات » .

أما دعبل ، فانه ألف كتابه فى الشعراء قبل ذلك بدهر ، لأنى وجدت أبا تمام فى كتاب « الوحشيات » ، الذى ألفه من كتب خزائن آل سلمة سنة ٢٢٠ ، يقول فى مقدمة القصيدة رقم : ٩١ : « وقال عامر بن علقمة ، قالها لأبى طالب . وقالوا انها للعباس بن عبد المطلب ، قالها لأخيه أبى طالب . ورواها دعبل للعباس بن عبد المطلب » . وقال فى موضع آخر من هذا الكتاب نفسه ، فى مقدمة القطعة رقم : ٣٩٢ : « أيوب بن سعف النهشلى . وقال دعبل : أيوب ابن سعفة النخعى » . ولا نعلم لدعبل كتابا غير « كتاب الشعراء » ، فيوشك أن يكون من المقطوع به

أن أبا تمام ، نقل هذا من كتاب دعبل وأنه كان فى خزائن آل سلمة سنة ٢٢٠ هـ حيث ألف « الحماسة » و « الوحشيات » . فيكون دعبل قد ألف كتابه فى الشعراء قبل هذا بدهر طويل ، لا يكاد يتجاوز سنة ٢١٠ من الهجرة ، ودعبل يومئذ فى نحو الستين من عمره . واذا كان ذلك، فبعيد جدا أن لا يكون الجاحظ قد وقف على كتاب دعبل سنة ٢٣٠ من الهجرة ، حين ألف كتاب الحيوان ، وقد مضى على تأليفه أكثر من عشرين سنة ، والجاحظ هو الجاحظ فى التتبع والروايه والتقصى .

واذن، فمن الصعب ان نصدق أن الجاحظ يرى فى كتاب دعبل أن خلفا قال له : « أنا والله قلتها ، ولم يقلها تأبط شرا ، بهذا القطع ، وبهذا الاقرار الصريح من خلف، وبالقسم برب العالمين، ثم يتردد فى نسبتها الى « خلف » ، دون « تابط شرا » أو « ابن أخت تابط شرا » ، كما أسلفنا بيانه . والجاحظ يعلم أن دعبلا رأى خلفا وأخذ عنه ، ولكنه لم يلقه الا فترة قصيرة جدا ، (ولا ندرى متى كان ذلك ، ولكن هذه الفترة محصورة بين سنة ١٧٠ وسنة ١٨٠ من الهجرة ، اذ توفى خلف فى هذه السنة) واذا كان الجاحظ نفسه قد روى شعرا كثيرا لخلف فى كتبه واستشهد به ، فما كان يمنعه أن ينسب هذا الشعر الى صاحبه خلف الأحمر ، وعنده القطع والاقرار واليمين من خلف نفسه ، بأن هذا الشعر شعره ، لم يقله تأبط شرا قط ؟ اذن ، فلأمر ما أسقط الجاحظ ماقرأه فى كتاب الشعراء لدعبل ، ولم يبال به .

وأيضا ، من الصعب جدا أن نصدق أن أبا تمام يحرص فى كتاب « الوحشيات » ، على أن ينقل عن كتاب دعبل ماخالف فيه غيره من نسبته أبيات الى شاعر (الوحشيات رقم : ٩١ ، كما سلف) ، وما خالف فيه غيره فى اسم الشاعر نفسه (الوحشيات رقم : ٣٩٢ ، كما سلف) . ثم يفارقه هذا الحرص فى « كتاب الحماسة » (وقد ألف الكتابين معا فى مدة اقامته عند آل سلمة) ، فلا يبالى أن ينقل عن دعبل ماخالف فيه غيره مخالفة تحدد نسبة شعر الى أحد رجلين ، أولهما جاهلى هو تابط شرا ، والآخر اسلامى توفى سنة ١٨٠ من الهجرة ، وهو خلف! هذا عجب! واعجب منه أن يكون أبو تمام قد اختار فى « الوحشيات » (رقم : ٣٩٣) شعرا لخلف ، فما كان يمنعه أن يختار هذا الشعر الذى نسبه الى « تأبط شرا » ، فينسبه الى صاحبه « خلف الأحمر » ، وعنده ، فى كتاب دعبل ، القطع والاقرار واليمين من خلف بأن هذا الشعر شعره ، لم يقله « تأبط شرا » قط ؟ هذا أعجب العجب ! واذن فلأمر ما ، أيضا ، أسقط أبو تمام ماقرأه فى « كتاب الشعراء » لدعبل ، ولم يبال به .

وقبل كل شيء ، فههنا ماينبغى أن نقوله فى شأن دعبل نفسه ، قبل أن نبحث عن الذى دعا الجاحظ وأبا تمام الى اسقاط مارواه عن خلف ، لان الأمر هنا يتعلق بالرواية ، وبحث حال الراوى مقدم على التفتيش عن علل روايته .

يقول أبو الفرج الأصفهانى فى أول ترجمة دعبل من كتابه الاغانى (١٨ : ٢٩) : « شاعر متقدم مطبوع ، هجاء خبيث اللسان ، لم يسلم عليه أحد من الخلفاء ، ولا من وزرائهم ، ولا أولادهم ، ولا ذو نباهة ، أحسن اليه أو لم يحسن ، ولم يفلت منه كبير أحد » . وهذه صفات فظيعة جدا ، تحققها أخبار دعبل وشعره الباقى بين أيدينا . ولو وجد أبو الفرج منها مناصا لما كتبها ، لأنهما جميعا من الشيعة . ومع قبح هذه الصفات ، فانها لا توجب ، على وجه القطع ، طعنا مسقطا لرواية مايروى من الاخبار عن معاصر له ، وان كانت توجب الحذر .

أما مايوجب ترجيح اسقاط روايته ، أو تقصى العلة والفساد فى هذه الرواية ، فهو شيء آخر ، كالذى رواه الصولى فى كتابه « أخبار أبى تمام » (ص : ٦١) قال :

« حدثنى محمد بن موسى قال : سمعت على بن الجهم ذكر دعبلا ، فكفره ولعنه ، وطعن على أشياء من شعره وقال : كان يكذب على أبى تمام ، ويضع عليه الاخبار، ووالله ما كان اليه ولا مقاربا له » .

وروى الصولى أيضا فى كتابه هذا (ص : ١٩٩) قال :

« حدثنى محمد بن موسى بن حماد قال : كنت عند دعبل بن على ، أنا والعمروى ، سنة خمس وثلاثين (ومئتين) ، بعد قدومه من الشام ، فذكرنا أبا تمام ، فجعل يثلبه ويزعم أنه يسرق الشعر ، ثم قال لغلامه : يا نفنف ، هات تلك المخلاة . فجاء بمخلاة فيها دفاتر ، فجعل يمرها على يده حتى أخرج منها دفترا ، فقال : اقرأوا هذا . فنظرنا فاذا فى الدفتر : مكنف أبو سلمى ، من ولد زهير بن أبى سلمى » .. ثم ذكر شعرا رثى به مكنف ذفافة العبسى (اختصرت الخبر) . ثم قال دعبل : « سرق أبو تمام أكثر هذه القصيدة ، فأدخلها فى شعره » ، (يعنى قصيدة أبى تمام التى أولها : « كذا فليجل الخطب وليفدح

الأمر ») . ثم قال الصولى بعد ذلك : « وحدثنى محمد بن موسى بهذا الحديث مرة أخرى ثم قال : فحدثت الحسن بن وهب بذلك ، فقال لى : أما قصيدة مكنف هذه فأنا أعـرفها ، وشعر هذا الرجل عندى ، وقد كان أبو تمام ينشدنيـه ، وما فى قصيدته شىء مما فى قصيدة أبى تمام ، ولكن دعبلا خلط القصيدتين ، اذ كانتا فى وزن واحد ، وكانتا مرثيتين ، ليكذب على أبى تمام » .

فالخبر الاول، كما ترى، دال على أن دعبلا كان لا يتحرج من الكذب ووضع الأخبار على شـاعر معاصر له ، أصغر منه بأربعين سنة ، لا لشىء الا لانه حسده على جودة شعره ، وعلى ذيوع صيت فى الناس لم ينله هو مع تقادم ميلاده وتقدمه فى الشعر . والخبر الثانى دال أيضا على أنه لا يبالى أن يكذب ، ودال على ماهو أسوأ من ذلك : أن يلفق قصـيدة من شعر مكنف فى رثاء ذفافة العبسى ، ومن شعر أبى تمام فى رثاء محمد بن حميد الطوسى ، ويكتب ذلك التلفيق فى دفتر يعده لحاجته ، لكى يدلس على الناس ، ويتهم أبا تمام بأنه سروق للشعر . وهذا التعمد والاعداد من أقبح فعل وأخبثه .

فهذا الرجل الذى لم يسلم عليه « ذو نباهة ، أحسن اليه أو لم يحسن ، ولم يفلت منه كبير أحد » ، كمـا يقـول أبو الفرج ، والذى كان لا يتورع من الكذب ، ووضع الاخبار ، وتلفيق الشعر ، لكى يقدح فى معاصر له ، أصغر منه بأربعين سنة ، حسدا وضغينة ، والذى تبلغ به قلة مبالاته ، (أو صراحته ان شئت) أن يعرى نفسه للناس ، فيصفها بأمر فظيع جدا ، حيث يقول لاحد أصحابه: «ماكانت لأحدقط عندىمنة، الا تمنيت موته ! » (الأغانى ١٨ : ٣٧) = ليس سهلا أن تقبل أخباره عن معاصريه ، الا على تخوف شديد ، وبعد تمحيص بالغ .

وهذه الكلمة التى رواها دعبل عن خلف ، من اقـراره على نفسه بوضع الشـعر على ألسنة الشعراء ، ونسبته هذا الشعر الموضوع اليهم ، هى ، الى اليوم ، أقـدم ماعرفنا من الطعن فى خلف ، بل أرجح أنها هى التى فتحت الباب بعد ذلك للطعن فيه ، وعليها بنى من جاء بعده . وذلك لأننا اذا جئنا الى معاصر آخر لخلف (المتوفى سنة ١٨٠ هـ) ، ولدعبل (١٤٨ ــ ٢٤٦ هـ) ، وكان هذا الرجل الآخر أكبر من دعبل سنا ، وكان ممـن أكثر الـرواية عن خلف ، وطالت صحبته له ، وكثر سؤاله له عن الشعر والشعراء، وهو محمد بن سلام الجمحى (١٣٩ ــ ٢٣١ هـ)، ورأيناه يقول عن خلف : « كنا لا نبالى اذا أخذنا عنه خبرا ، أو أنشدنا شعرا ، أن لا نسمعه من صاحبه » ، وهذه غاية فى توثيق رواية خلف وصدق لسانه = فقد وجب علينا أن نحيط خبر دعبل بالشك والتردد فى قبوله . هذا ، الى فرق آخر بين الرجلين ، فدعبل شاعر ألف كتابا فى الشعراء ، وكان همه استجادة الشعر ، ليس من صناعته تحقيق رواية الشـعر . أما محمد بن سلام ، فهو أحد كبار القوامين على رواية الشعر وتمحيص أخبار الشعراء وأخبار الرواة ، وكانت هذه صناعته ، ومن أجلها ألف كتابه « طبقات فحول الشعراء » ، وغيره من كتبه . وفرق ثالث، فمحمد بن سلام ، وخلف الاحمر ، كلاهما بصرى، طالت صحبتهما . وأما دعبل فكوفى ، لعله لم يلق خلفا الا فترة . قصيرة تقع فيما بين سنته (١٧٠ هـ) وسنة (١٨٠ هـ) ، عند دخول خلف الى الكوفة ، بعد وفاة شيخه الكوفى حماد الراوية (٩٥ ــ ١٥٥ هـ تقريبا) ، هذا ، على فرق ما بين الرجلين فى العمر ، فى زمن حياة خلف . فأى الرجلين أحق بالثقة فى اخباره عن خلف ؟ هذا بين فيما أظن .

واذن ، فما الذى حمل دعبلا الكوفى على أن يدعى على خلف البصرى خبرا فيـه طعن على روايته ؟ اهو ماكان من العصبية الغالبة على أهل الكوفة وأهل البصرة ، ومن التنازع بين رجالاتهما على اثبات التفوق ، مما دعى الى ماهو مشهور من طعن بعضهم فى بعض ، كقول محمـد بن سلام البصرى فى حماد راوية أهل الكوفة : « كان أول من جمع أشـعار العرب وساق أحاديثها ، حماد الراوية . وكان غير موثوق به ، كان ينحل شعر الرجل غيره ، وينحله غير شعره ، ويزيد فى الأشعار » (طبقات فحول الشعراء : ٤٠ ، ٤١) ؟ هذا جـائز = أم هو شىء أخص من ذلك ، هو مايروى من قول خلف الأحمر راوية البصرة ، فى شيخه حماد راوية الكوفة : « كنت آخذ من حماد الراوية ، الصحيح من أشعار العرب ، وأعطيه المنحول ، فيقبل ذلك منى ويدخله فى أشعارها ، وكان فيه حمق » (الأغانى ٦ : ٩٢) . فيكون ذلك من فعل دعبل ، ردا على مقالته ومقالة أهل البصرة فى حماد راوية الكوفة ؟ هذا جائز أيضا = أم هو شىء أخص من ذلك جدا ، كان بين خلف راوية أهل البصرة ، وكانت فيه حدة طبع ، وبين هذا الفتى الكوفى الذى لم يتجـاوز الخامسـة والعشرين من عمره حين لقيه ، على قلة ورعه وشدة تبجحه ، فأثار خلفا ، فاحتد عليه خلف ، فاضطغن الفتى ضغينة ، فوجد شفاءها فى خبر يضعه عليه كعادته ، يكون مطعنا فى الثقة بما هو مشهور به من الرواية ، ويكون ردا على مقالة خلف راوية

البصرة فى حمـــاد راوية الكوفة ، ويكون الخبر هجاء لخلف ميتا ، اذ لم يتيسر له هجاءه حيـــا بالشعر ؟ وهذا أيضا جائز جدا ، وأخشى أن يكون حقا ، يطابق ماقدمنا من صفة دعبل ، الذى لم يسلم عليه ذو نباهة ، أحسن اليه أو لم يحسن ، ولم يفلت منه كبير أحد ، وهو خلق لا يتخلف فى شعر ، أو فى تأليف كتاب ·

فاذ انتهينا من بعض القول فى حال دعبل ، وما يعترض أخباره عن معاصريه ، من الشك فيها والتردد فى قبولها ، فقد تيسر الجواب عن الامر الذى دعا الجاحظ وأبا تمام الى اسقاط ماقرآه فى « كتاب الشعراء » لدعبل ·

أما الجاحظ (١٥٠ ـ ٢٥٥ هـ) ، فهو لدة دعبـــل (١٤٨ ـ ٢٤٦ هـ) · والأول بصرى ، والثانى كوفى ، وكلاهما رأى خلفا وسمع منه قبل وفاته (سنة ١٨٠ هـ) · الا أن فرق مابينهما : أن الجاحظ منذ نشأته رأى خلفا زمانا طويـلا ، وصحبه وسمع منه كثيرا ، لأنه بصرى مثله · فهو اذن أعلم بما عند خلف ، وأشـــد تحققا بالتلقى عنه ، مع مافى طبـاعه من حسن المساءلة وحب التقصى · وأما دعبل الكوفى ، فلم يلقه الا لقاء قصيرا جدا ، فيما أرجح ، (فيما بين سنة ١٧٠ وسنة ١٨٠ هـ) ، عند دخول خلف البصرى الى الكوفة ، كمـــا أسلفت · أفلا يكون عجيبا عند الجاحظ اذن · أن يرى فى كتاب شاعر كوفى ، لم يلق خلفا الا لقاء محدودا ، يزعم فيه أن خلفا حدثه فى شأن هذه القصيدة فيقول : « أنا والله قلتها ، ولم يقلها تأبط شرا » ، على وجه القطع ، وبالاقرار على نفسه بما يقدح فى الثقة بروايته ، وباليمين البينة ! ثم ينظر الى نفسه ، فيرى أنه صحب خلفا وطالت صحبته له وتلقيه عنه، فلايجد عند نفسه ، ولا عند غيره ، أنه سمع مثل هذا منه! ثم ما الذى آنس خلفا الشيخ البصرى الراوية ، من دعبل الفتى الكوفى الشاعر ، حتى يحمله مثل هذا الاقرار على نفسه بوضع الشـــعر على ألسنة الشعراء ونسبته اليهم ، ويضمنه طعنا على روايته وأســـتاذيته فيما اختص به من رواية الأشـعار واللغة ؟ وما الذى نأى بخلف ، ان كان لابد فاعلا ليبرىء ذمته ، أن يقر بمثل هذا لكبار أصحابه أو تلامذته من البصريين ، وهم كانوا أحق بأن يعلموا ذلك منه ، كأبى عمرو بن العلاء (٧٠ ـ ١٥٦ هـ تقريبا) ، أو الأصمعى (١٢٣ ـ ٢١٦ هـ) · أو من هو دونهما من أصحاب التفتيش عن الشـــعر ورواته ، كمحمد بن ســـلام الجمحى (١٣٩ ـ ٢٣١ هـ) ، أو ممن بعدهم من أقران دعبل الكوفى كالجاحظ نفسه ؟

وههنا سؤال يعرض ، فيقال : لم سكت الجاحظ عن ذلك ، وقد رآه مكتوبا فى كتاب دعبل ؟ وجواب ذلك أن المناســـبة هى التى تستخرج الكلام · والجاحظ فى « كتاب الحيوان » ، لا يستقصى خبر تأبط شرا ، ولا ينظر فى صحيح شعره ومنحوله ، وانما هو مستشهد بشعر ، فليس يدعوه شىء الى ذكر ماقاله دعبل · هذه واحدة · وأخرى : أنه لو كان قد صح عنده خبر دعبل ، وهو اقرار من خلف ، لما كان وســـعه الا أن يرد الشـــعر الى صاحبه ،وهو خلف · فقول الجاحظ حين ذكر بيتا أو أبياتا من القصيدة ، أنها «لتأبط شرا ، ان كان قالها » ، كما سلف يدل بذاته على أنه قد أسقط كلام دعبل بلا ارتياب فى كذبه ، ويدل أيضا على أن تردده فى نسبتها كان الى « تأبط شرا » أو « ابن أخت تأبط شرا » ، كمـــا قلت فى الكلمة السالفة · وثالثة : أن كلام دعبل نفسه ، يدل على أن القصيدة كانت سائرة عند الرواة على أنها من شعر « تأبط شرا » ، يرويها البصريون والكوفيون جميعا ، لأنه قال : « قال لى خلف ، وقد تجارينا فى شعر تأبط شرا ، وذكرنا قوله : ان بالشعب الذى دون سلع » ، ومعنى « التجارى » ، أنهما كانا يتذاكران شعر تأبط شرا حتى بلغا هذه القصيدة ، فقال له خلف ماقال · ومعنى هذا أن دعبلا ، وهو فتى حدث كوفى ، كان يرويها كما يرويها خلف ، وهو شيخ قديم بصرى ، ويرويها الجاحظ أيضا وهو بصرى معاصر لهما · فلا يبعد أن يكون الجاحظ يرويها عن شيخ آخر غير خلف ، لأنه سمع الشيوخ القدماء من رواة البصرة ، فبان له كذب دعبل على خلف ، مع المشهور من كذبه على أبى تمام ، كما رأيت قبل · فأغضى عن كذب دعبل ، لأنه ليس راوية ولا الى الرواة فى شىء ، ثم لعله كره التعرض له اتقاء للسانه الذى لم يفلت منه كبير أحد من معاصريه ، كما قال أبو الفرج ، والجاحظ أقوم معـــرفة بذلك منه ، فهو أحرى باتقائه ·

ومثل ذلك أو شبيه به ، يقـــال عن أبى تمام الشاعر · فهو حين ألف كتاب الحماسة ، لم يكن من همه ذكر اختلاف الرواة فى نسبة الشعر ، ولا اختلافهم فى ألفاظه ، وانما كان يتخير جيد الكلام ، فهو حين رأى كلام دعبل ، لم يحفل به لأنه ليس من بابته ، ولعله أيضا قد تبين كذب دعبل على خلف ، من وقوفه على روايات متعددة للقصيدة ، عن خلف وعن غير خلف ، فى كتب آل سلمة ، فأسقط الخبر وطرحه ، وهو غنى عن بيانه أو ذكره · ولو صح عنده خبر دعبل ؛ لما تردد فى نسبة القصيدة الى خلف ، كما قلنا من قبل · وأبو تمام ، على صغر سنه ، خبر من هجاء

دعبل وكذبه عليه ما خبر ، فاذا كان يكذب عليه وهو حي بعد ، فهو على من مات أكذب ٠

هذا ، وكتاب الشعراء لدعبل من الكتب القديمة التي ضاعت ، ولم تصلنا ٠ ولعله قبل أن يضيع كان قد سقط عند العلماء والمؤلفين ، لانى لم أجد أحدا ، من قدماء أصحاب الكتب في الشعر ، يحيل عليه أو ينقل منه الا في مواضع قليـــلة جدا ٠ وأستثني محمد بن داود بن الجراح (ـ ٢٩٦ هـ) ، فانه في « كتاب الورقة » نقل عنه فأكثر النقل ، في ثلاثين موضعا ونيف ، من كتاب صغير جدا ، لا يزيد عدد صفحاته عن (١٢٣) صفحة ٠ أما ابن المعتز (٢٤٧ ـ ٢٩٦ هـ) ، فلم ينقل عنه في « طبقات الشعراء » ، الا في موضعين أو ثلاثة على الأكثر ٠ وأما أبو الفرج الأصفهاني (٢٨٤ ـ ٣٥٦ هـ) ، وكان أحقهم بالنقل عنه ، فانه لم يذكره في كتابه الكبير « الأغاني » ، وانما روى باسناده عن دعبل ، لا عن كتابه ، في مواضع قليلة ٠ وأما الآمدي (ـ ٣٧١ هـ) في كتابه «المؤتلف والمختلف» ، فنقل عنه في ستة مواضع ٠ وأما المرزباني (٢٩٦ ـ ٣٨٤ هـ) ، فليس في كتابيه (الموشح ، ومعجم الشعراء) نقل عنه ٠ أما مابعد ذلك ، فلا أظنني رأيت له ذكرا الى زماننا هذا ٠ وقدم الكتاب ، وشهرة دعبل ، أظنهما كانا يكفلان لكتابه البقـــاء ، ولكن يظهر أنه كان في الكتاب بعض آفات ، كهذه الآفة التي ذكرناها ، حملت الناس على اسقاطه ٠ ولعلك تعلم أن زمان هؤلاء القدماء لم يكن كزماننا ، فان أمر علمهم كان يقوم على التمحيص ، فان وجدوا في كتاب أو في صاحبه عللا قادحة ، أسقطوه ، مهما بلغت منزلة صاحبه وشـــهرته ٠ أما زماننا ، فأنت تعلم ، وأنا أعلم !! وشرح هذا يقتضينا أن نخوض في الأباطيل والأسمار مرة أخرى ، وهو ممل كان ثم انقضى !

●

واذن ، فأول من نعلمه قال هذه المقـــالة في خلف ، هو دعبل الشاعر ، ثم تابعه ابن قتيبة (٢١٣ـ ٢٧٦ هـ) ٠ وابن قتيبة رأى دعبلا وروى عنه (الشعر والشعراء : ٤٠٣) ، ثم ترجم له في كتابه هذا ، ولكنه كان مائلا عن أبي تمام الطائي فلم يترجم له ، كما لم يترجم له شيخه دعبل من قبل في كتاب الشعراء ٠ ثم لم يذكر أبا تمـــام الا في ثلاثة مواضع من كتابه : في ترجمة مسلم ابن الوليد ، وذكر بديع مسلم في شعره ، ثم قال : «وعليه يعول الطائي في ذلك (ص : ٨٠٨) ، وقال بعـــد قليل : « ومن بديعـــه الذي امتثله الطائي » ص : ـ ٨١٠ ، كأنه يتهمه ، كما اتهمـــه دعبل ، بالسرقة ٠ وفي الموضع الثالث ذكر هجاء دعبل فيه ٠ أفتظن أن ابن قتيبة كان قد وقف على « كتاب الحماسة » لأبي تمام ، فرأى هذه القصيدة منسوبة الى تأبط شرا ، فاحتذى حذو شيخه دعبل في نسبتها الى خلف ، وأنه هو الذي قالهـــا ، « ونحلها ابن أخت تأبط شرا » ، وزاد عليه فقال : « وكان خلف يقول الشعر وينحله المتقدمين » ، فيكون السبب الذي حمله على هذه المقالة ، هو ميله عن أبي تمام ، وايثاره دعبلا عليه ؟ لا أدرى، ولكنه قول يمكن أن يقال ، يضم الى ماقلته في الكلمة السالفة ٠ في أمر نسبة ابن قتيبة هـــذه القصيدة الى خلف ٠

بقي شيء آخر ، أجده لزاما على أن أوضحه ، لأني أحب أن أجعل كل شيء بينا غير مبهم ، لأن خطر الابهام شديد مفسد للعقل والعلم جميعا ، ولأنه آفة هذا الزمان ٠ وقد مر بك آنفا قول ابن سلام في حماد الراوية ، أنه « كان ينحل الرجل شعر غيره ، وينحله غير شعره » ، وقول خلف فيه أيضا : « كنت آخـذ من حمـــاد الراوية ، الصحيح من أشعار العـــرب ، وأعطيه المنحول ، وكان فيه حمق » ٠ ثم قول ابن قتيبة ، كما ذكرت في المقالة السالفة : ان خلفا قال هذه القصيدة : « ونحلها ابن أخت تأبط شرا ، وكان يقول الشعر وينحله المتقدمين » ٠ والخلط بين معنى « نحل » في كلام ابن قتيبة ، ومعناها في كلام ابن سلام وخلف ، أدى الى لجاجة طال أمدها في شأن الشعر الجاهلي وروايته ٠

فابن قتيبة انما يعني بقوله «نحلها» و «ينحله المتقدمين » ، هو أن يقول بعض رواة الشـــعر ، أو بعض المولدين ، شعرا ثم ينسبه الى المتقدمين من الشعراء ٠ فهو يستعمل اللفظ على أصل وضعه في اللغة بمعنى : أن تضيف قولا أو تنسبه الى من لم يقله ، وهذا الضرب من الشعر ومن نسبته، لا يقال له « منحول » ، انما يقال له « موضوع » و « مصنوع » ٠٠ وأما أن « ينحل الرجل شعر غيره ، وينحله غير شعره » و « المنحول » ، في كلام خلف وابن سلام ، فانه أشبه بالاصطلاح ، ويراد به مايكون عند أحد الرواة من شعر معروف لشاعر متقدم بعينه ، فينسبه الراوية الى شاعر متقدم آخـــر ٠ وهذا خلط في نسبة الشعر ، لا أكثر ، ولا يبيح لأحد أن يقول في صفة هـــذا الشعر انه « موضوع » أو « مصنوع » ٠ وهذا الخلط لا يقدح في صحة الشعر ، اذا كان جاهليا أو اسلاميا ، وانما يقدح في صحة نسبته ٠ وبين هذين فرق عظيم » ٠ فهذه القصيدة مثلا ، يمكن

أن يقال : انها منحولة على تأبط شرا الجاهلي ، بمعنى أنها ليست مما يصحح الرواة من شعر تأبط شرا ؛ وانما هي من شعر « ابن أخت تأبط شرا » الجاهلي أيضا ، فلا يقدح ذلك في جاهليتها . وان أشكل على الناقدين وجه تمييزها من شعر تأبط شرا . أما اذا قلت انها «موضوعة» أو «مصنوعة» ، فمعنى ذلك أن أحد الرواة ، وهو مولد ، قالها ونسبها الى تأبط شرا . فاذا كانت كذلك ، فان وجه تمييزها من شعر تأبط شرا ممكن .

ومحمد بن سلام في كتاب طبقات فحول الشعراء (ص : ٤٠) ، قد أوضح هذه القضية كل الايضاح ، فقال : وذكر المنحول من الشعر : « وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ماوضعوا ، ولا ماوضع المولدون . انما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء ، او الرجل ليس من ولدهم ، فيشكل ذلك بعض الاشكال » . واذن ، فما وضعه الرواة ، او معاصروهم ، من شعر قالوه هم ، ثم نسبوه الى شعراء الجاهلية ، ليس مما يشكل على أهل العلم تمييزه ، مهما بلغ من اتقان الراوية فيما صنع من الشعر . وهذه قضية يصححها العقل بالتأمل ، ولا يمكن أن يؤتى عالم بالشعر من هذه الناحية ، الا اذا كان غير حقيق بعلمه . أفتظن بعد هذا ، أنه ممكن أن يضع خلف شعرا مصنوعا ، ثم ينسبه الى جاهلي ، وبينهما نحو مئتى سنة ، مع شدة اختلاف النشأة ، ومع تبدل الزمان ، ويسير هذا المصنوع في رواة الكوفة والبصرة القدماء ، ويعرفه ، الجاحظ وأبو تمام ، وهما من هما ، ويعرفه أيضا من لا نعلم من أئمة نقد الشعر في عصر الرواية وشيوخها ، ثم يجوز عليهم هذا الشعر المصنوع ، كما يظن القفطي (صاحب التحف والنوادر !!) = ثم ماذا ؟ ثم لا يكون فيهم من يميز ذلك ، حتى يحتاج الأمر ، بعد زمان من سيرورة الشعر فيهم ، الى أن يقر خلف شيخ البصرة ، لدعبل الفتى الكوفي ، بأنه هو الذى وضعه وصنعه !! أى سخف هذا ؟ ولو كان الأمر في بيت أو بيتين ، لقلنا : عسى أن يكون ! أما في قصيدة تامة كهذه فلا ، ولا كرامة !

وبعد ، فالقصيدة ، كما قلت من قبل ، قصيدة جاهلية لاشك في جاهليتها من هذا الوجه الذى أطلت في بيانه . ومعذرة الى القراء وما يحمل وزر هذا كله في الحقيقة ، سوى يحيى حقى ؛ فهو الذى هاجنى الى ذلك والى غيره ، و « لو ترك القطا لنام » !

على هذا دار القمقم !

وهذا مثل ، و « القمقم » ، اناء « من نحاس واسع الجوف مستديره ،له عنق طويل ضيق جدا» . وكان أهل الجاهلية اذا سرق لهم شيء واتهموا أحدا ، جاءوا بالكاهن ليبين لهم ويستخرج السرقة ، فاستدار الناس حوله ، ويأخذ هو قمقما ، ويجعله بين سبابتيه ، ويدور على الحلقة وهو ينفث في القمقم ويدندن ، فاذا انتهى الى السارق دار القمقم ، وعرف السارق . فضرب هذا مثلا لكل أمر كان مبهما غامضا ، ثم بعد لأى ما استبان غامضه وانكشف سره . وهكذا كان أمرى فيما شغلني به يحيى وشغل الناس .

وهانحن نفضى ، بعد الهم والتعب ، الى القول في القصيدة نفسها ، وفيما تقتضيه أسئلة يحيى حقى عنها ، وعن غيرها من الشعر . واذا كنا فرغنا من هم وتعب ، فانى لمقبل بك وبنفسى على تعب آخر . فمن أول ذلك أن الوزير الأندلسى ، أبا عبيدة البكرى (— ٤٨٧ هـ) . ذكر من القصيدة أبياتا في كتابه « اللآلى ، في شرح أمالى القالى » (ص : ٩١٩) ، فقال : « اختلف في نسبة هذا الشعر .. وهي قصيدة ، ونمط صعب » ، ومن هذه الصفة التى وصف بها القصيدة ، استعرت عنوان هذه المقالات .

وقوله : « نمط صعب » ، كلمة مبهمة غريبة تستوقف الناظر ، وقد استعارها أيضا صديقنا الحميم الدكتور عبد الله الطيب ، في كتابه « المرشد ، الى فهم أشعار العرب » (١ : ٧٠) ، وجعلها صفة لثلاثة من بحور الشعر النادرة في الاستعمال ، وهي : « بحر المديد ، العروض الأولى والثانية » ، و « بحر الخفيف الثاني » ، و « بحر البسيط الثالث » . وقصيدتنا هذه من « بحر المديد ، العروض الأولى » . فتوشك استعارته أن توهم أن أبا عبيد البكرى أراد بقوله « نمط صعب » ، مايراه صديقنا ونراه معه ، من عسر وصعوبة في «بحر المديد ، العروض الأولى» . ولكن هل أراد ذلك أبو عبيد ؟ أم تراه أراد نمط الشعر من حيث هو شعر ، فتكون كلمته عندئذ ، كلمة ناقد بصير بجوهر الشعر .

أما هذا « المديد الأول » ، الذى وصفه الدكتور عبد الله بالصعوبة والعسر ، وبأن فيه « صلابة ووحشية وعنفا » ، وبأن نغماته فيها « قعقعة وتقطع ، من نوع التقطع الذى تسمعه بين دقات القاطرة » ، وأنه لا يستبعد أن تكون تفعيلاته « قد اقتبست في الأصل من قرع الطبول التى كانت تدق للحرب » ، وأنه « ليس من غريب

المصـــادفات ، أن القصـــيدتين اللتين اختارهما الأوائل منه ، كلتاهما مرثيتان ثائرتان مفعمتان بروح الانتقام » = كل هذا قد يجرني الى الدخول فى « علم العروض » • وأنا اذا فعلت ذلك فقد ألقيت بنفسى فى بحر لا يسلم عليه سابح . وما أنا بسابح ! وأخوف من الغرق عندى ، ان أهيج على نفسى صاحبا لى ، طويل الأناة فى ظاهره ، سريع التفلت فى باطنه ، يقبل عليك بأدبه مستمعا مصغيا ، وهو مدبر عنك باحتدام نفسه رافضا متحديا • وهذا الصاحب العزيز ، يجد فى مجادلتى لذة ضارية ، تفزعنى أحيانا ! وهو يقوم بعلم العروض ، فجدالى معه غير مثمر ! وهو منى بمنزلة الولد ، ولكنه صاحب فضل على ، لأن جداله هو الذى أقبل بى ، بعد هجر طويل جدا ، على علم العروض ، فحببه الى بعد أن كنت أصد عنه معرضا • والأمر بعدئذ لله ، ولابد مما ليس منه بد ! ثم رحم الله الخليل بن أحمد ، فلو هب من رقدته ، فاطلع على أهل هذا الجيل ، كيف يخوضون فيه وفى عروضه ، لرأى العقل الذى فى الجماجم قد عـــاد رارا (أى مخا ذائبا كمخ العظام البـــوالى) ، ولتمنى أن لا يكون وضع للناس عروضه ، حتى يسلم عرضه من قوارص ألسنتهم ، ومن طيش عقولهم • وأى رجل كان الخليل ، لو كان لعلمه ورثة ! وجزاه الله عن الناس أحسن الجزاء •

والذى استقصاه القدماء ، والمحدثون أيضا ، أن هذا « المديد الأول » يقل قلة ظاهرة فى شعر الجاهليين والاسلاميين جميعا ، حتى لا تكاد تقع فى شعر الجاهلية الا على أبيات منه أو قطع قصار جدا ، شذت منها هذه القصيدة • (وعدة أبياتها ٢٦ بيتا) ، وشذت فى شعر الاسلاميين قصيدة الطرماح (وعدة أبياتها ثمانون بيتا) • وعلل القدماء ذلك بقولهم : (وقل استعمال هذا البحر لثقل فيه » ، وهو ما ســماه صديقنا الدكتور عبد الله « عسرا أو صعوبة » • ولفظ القدماء أدق وأقوم بالمعنى ، وقالوا « الثقل » ولا يعنون الذم ، وانمـــا يعنون شـــيئا مبهمـــا عندهم ، الكشف عنه باللفظ المكتوب أمر صعب ، وأصعب منه التعبير عن علاقة هذا البحر بخوالج النفس ، وبالطباع المركوزة فى بنية الشاعر نفسه، وبالحالة التى ينبغى أن يكون متلبسا بها بينه وبين نفسه.

وليس من همى هنا ، أن أسبح فى بحار العروض، ولكنى أتمنى أن أوفق الى تعليل « الثقل » فى هذا البحر وحـــده ، والى الابانة عن بعض مايتلفع به من حالات النفس ، ثم لا أزيد على ذلك • وهذا أمر شـــاق مخيف ، لأنى أريغ الابانة ، باللفظ المنطوق ، عن غامض مايتلقاه آخر الحس بالسمع المجرد • وأى شيء أصعب من هذا ؟ وان لم تصدقنى فجرب !

والمتمنى تهجم به أمانيه على المعاطب ! فمن البين أن ما أتمناه سوف يرمى بنا فى اليم ، يم العروض الذى لا يدرك قعره ولا شطاه ! وهو علم سلب النشء حقهم فى معرفته ، كما سلبوا حقهم فى معرفة كثير من علوم أمتهم ، ومن علوم لسانها ومن علوم تاريخها ، بالتحكم والتسلط فى برامج التعليم من ناحية ، وبالجرأة على حذف علوم كثيرة قديمة بجرة قلم ، وبلا تدبر او اعادة نظر • من ناحية اخرى ، فهل يؤذن لى ان أقول شيئا فى أصول « علم العروض » يعين جهـــرة القراء ، لا لضياع هـــذا العلم الجليل فى زماننا ، وقلة الاحتفـــال به وبأهله) ، على متابعة ما ينبغى أن نطلبه فى بيان « ثقل » تحســـه الاذن فى مجرى هذا البحر ! وكنت أتمنى ، والأمانى ما علمت ، أن يكون كتاب الخليل فى «علم العروض» وصلنا كما كتبه هو ، لأنه واضع هذا العلم ابتداء على غير قياس•ولكن الذىوصلنا هو كتب العروضيين من بعده ، بعد أن استقر لهم قراره ، فصاغوه على غير صياغة الخليل ، وان كانوا فى خلال ذلك قد نقلوا كثيرا من أقواله ، مع اختلافهم فيما نقلوا عنه • فمن أجل ذلك جعلت أســـاس نظرى فى «العروض» ، دوائر الخليل الخمس وبيان بحورها الخمسة عشر مستعينا بكتب الخلف من بعده • وسأبدأ ببعض المبادىء المعروفة فى هذا العـــلم ، والتى لا يشك فى أن الخليل هو واضعها ، اذ عليها يتوقف فهم ما أريد أن أقوله ، وعليها أيضا يعتمد بيانى عن ملاحظة وقفت عليها بغتـــة فى دوائره وعروضه ، وهى ملاحظة توشك أن تكون فيما أرجح طريقا مستتبا يؤدى الى الكشف عن سر « الدوائر الخمس » التى تركهـا لنا الخليل ، والتى لم يهتد أحد بعد الى الكشف عن غامضها ، ثم عن أسرار النغم الهائل الذى يتحدر من جبال الشعر العربى كلـــه ، قديمه وحديثـــه ، والذى استخرجه الخليل بالسمع المجرد ، ثم حصره هذا الحصر المذهل فىدوائره الخمس ، وبحورها الخمسة عشر ، فأى رجل كان الخليل بن أحمد !!

وسأضمن كلامى ما نقله العروضـــيون ، وما تجده فى كتبهم ، وأزيد عليه بعض ما أدانى اليه النظر فى الدوائر ، مع التنبيه أحيانا على ما استخرجته من الدوائر • وعروض الخليـــــل كله مبنى على شيئين ، على ما سماه : «الأسباب» و «الاوتاد» فالأسباب ســـببان : « ســـبب خفيف » ، وهو حرف متحرك يتبعه ساكن (ـ ٥) = و « سبب ثقيل » وهو حرفان متحركان (ـ ـ) ، والأوتاد وتدان « وتـــد مجموع » ، وهـــو ثلاثة أحرف ،

حرفان متحركان ، يتبعهما حرف ساكن (ـ ـ ٥) و « وتد مفروق » ، وهو حرف متحرك ، يتبعه حرف ساكن يليه حرف متحرك (ـ ٥ ـ) . ومن هذه الاسـبـاب والأوتاد ، ضبط الخليل عروضه بما سماه «الأجزاء» ، واتخذ لفظ (فعل) رمزا ، صرف منه كلمات موزونة تدل مجتمعة على موقع الأوتاد من الأسباب ، وموقع الاسباب من الاوتاد . و « الجزء » قد يكون مركبا من وتد مجموع ، معه سبب خفيف (١) = وقد يكون مركبا من وقد مجموع ، معه سببان خفيفان (٢) = أو يكون مركبا من وتد مجموع معه سبب ثقيل وسبب خفيف (٣) = أو من وتد مفروق ، معه سببان خفيفان (٤) . (وأخرج الخليل من هذا التركيب : الوتد المجموع الذى يكون معه سببان ثقيلان ، لأنهما اذا جـاءا بعد الوتد ، تتابعت أربع حـركات ، وهو ثقيـل التتـابع لا يقوم به الميزان واذا جاءا قبله تتابعت ست حركات وهو لا يكاد ينطق ! ثم أخـرج الوتد المفروق الذى معه سبب ثقيل وسبب خفيف ، وهو مثل ماقبله وأشد ثقلا ، ولا يقوم به الميزان، وأخرج الوتد المفروق الذى يكون معـه سببان ثقيلان ، لأنه لا يكاد ينطق ؛ لتتابع خمس حركات فيه) .

وهذه الأربعـة التى بينتها ، سماها الخليل « الأصول الأربعة » وهى تبدأ بالأوتاد ، وجعل رمز الأول « فعولن » : (فعو) وتد مجموع ، و (لن) سبب خفيف = وجعل رمز الثانى « مفاعيلن » : (مفا) وتد مجموع ، و (عيلن) سببان خفيفان = وجعل رمز الثالث «مفاعلتن» : (مفا) وتد مجموع ، (وعلتن) سبب ثقيل بعده سبب خفيف = وجعل رمز الرابع «فاع لاتن» : (فاع) وتد مفروق ، و (لاتن) سببان خفيفان . ثم أدار الأسباب من حول الاوتاد ، فقدم الأسباب كلها ، وجعل الوتد آخرا ، فخرجت عنده أربع صور ، ثم جعل الوتد وسطا بين سببين ، فخرجت عنده ثلاث صور أخرى ،طرح منها واحدة ، كما سأبين ، وبقى عنده اثنتان وهذه الستة سماها الخليل (الفروع . فصارت « الأجزاء » كلهـا عشرة أجزاء ، وتسـمى أيضـا « الأركان » ، و « الأمثلة » ، و « الأوزان » ، و « الأفاعيل » ، و « التفاعيل » ، وهذا الاسم الأخير «التفاعيل» هو الذى فتن باستعماله أهل زماننا واقتصروا عليه ، ولفعلهم هـذا ذيول وقصص ! ورحم الله الخليل ! والعروضيون قد ذكروا كل هذا فى مفتتح كتبهم ؛ ثم أغفلوه اغفالا تاما عندما نظروا فى البحور . والأمر عندى يحتاج الى اعادة نظر فى بناء «علم العروض» ، فمن أجل ذلك حاولت أن أرتب ماظهر لى فى دوائر الخليل ترتيبا آخر ، وأن أسمى كل وتد باسم ، طبقا لموقعه من الجزء وهذا هو التقسيم الذى استظهرته :

أ ـ فالأجزاء التى تبدأ بالوتد أربعة ، وهى « الأصول الأربعة » التى يدور عليها العروض كله ، وسميت الوتد المبدوء به : « بدءا » (بفتح الباء وسكون الدال) ، وجمعه « أبداء » ، وهذا بيانها :

(١) فعولن (٢) مفاعيلن (٣) مفاعلتن (٤) « فاع لاتن » .

و « البدء » فيها اما وتد مجموع هو فى الأول (فعو) ، وفى الثانى والثالث (مفا) = واما وتد مفروق فى الرابع هو (فاع) . وبين أن الاصل الأول : وتد مجموع يتبعه سبب خفيف ، وهو خماسى = والأصل الثانى : وتد مجموع يتبعه سببان خفيفان = والأصل الثالث وتد مجموع يتبعه سبب ثقيل ، يليه سبب خفيف = أما الأصل الرابع ، فهـو وتد مفروق يتبعه سببان خفيفان . وهذه الثلاثة الأخيرة سباعية .

أما « الفروع » فقسمان : قسم ينتهى بوتد ، وقسم يتوسط الوتد بين سببيه . وطريقة تفريع القسم الأول: أن تأخذ الأسباب مجتمعة ، فتقدمها بترتيبها على الوتد. وطريقة تفريع القسم الثانى: أن تأخذ آخر السببين ، أو أحدهمـا ، فتقدمه عليه ، وبذلك يخرج لنـا هذان القسـمان من « الفروع » . وهذا التفريع على الأصول مهم جدا عند النظر ، فاجعله ، دائما على ذكر منك .

ب ـ والأجزاء التى تنتهى بوتد أربعة ، طبقا لما يقابلها من الأصول . وسميت الوتد فى هذه المكان « طرفا » وجمعه « أطراف » ـ وهذه هى :

(١) فاعلن (٢) مستفعلن (٣) متفاعلن (٤) مفعولات .

و «الطرف» فيها وتد مجموع فى الثلاثة الأولى وهو (علن) = وتد مفروق فى الرابع ، وهـو (لات) . وبين أن الوتد المجمـوع فى الفـرع الأول يسبقه سبب خفيف هو (فا) = والفرع الثانى يسبقه سببان خفيفان هما « مستف » = والفرع الثالث يسـبقه سبب ثقيل يتبعه سبب خفيف ، وهما (متفا) = أما الوتد المفروق فيسبقه سببان خفيفان ، هما (مفعو) . والفرع الأول خماسى ، والثلاثة الأخرى سباعية .

ج ـ وأما الأجزاء التى يتوسطهـا الوتـد ، فاثنان وحسب ، وهما فرعان على الأصل الثانى، والأصل الرابع ، وسميت هذا الوتد « وسطا » ، وجمعه « أوساط » ، وهما هذان :

(١) فاعلاتن (٢) مس تفع لن ٠

(وقراءة « تفع » بفتح التاء وسكون الفاء ، وكسر العين) و « الوسط » فيهما فى الأول (علا) ، وهو وتد مجموع = وفى الثانى (تفع)، وهو وتد مفروق ٠ وظاهر أن كلا منهما يقع بين سببين خفيفين ، وهما جميعا سباعيان ٠

ولكن حق هذا القسم من الخروج أن يكون أربعة كالذى سبقه بعد اخراج الأصل الأول « فعولن » ، لأن (فعو) لا يمكن أن يكون وسطا بين سببين ، اذ ليس عنده بعد الوتد غير سبب واحد ٠ ولكن خرج الأصل الثالث « مفاعلتن » ، لأنك لو قدمت أول السببين ، وهو سبب ثقيل (علـ) ، لتتابعت أربع حركات (عل مفا) ، وهو مما لا يقوم به الميزان وخرج أيضا تقديم آخر السببين ، وهو (تن) ، فيصير على وزن « فاعلاتك » ، ولا يستقيم فى العروض أن ينتهى الجزء بحرف متحرك ، الا فى الوتد المفروق « مفعولات » ، كما مضى ٠

فهذه عشرة أجزاء سالمة فى تفصيل حكم العروض ، وهو الميزان الذى وضعه الخليل فى دوائره ، لتستخرج منها البحور الجامعة الخمسة عشر ٠ وأرجع الآن ترجيحا يشبه اليقين ، أن هذا الذى ذكرته آنفا بهذا الترتيب،وبهذا الرسم هو الذى كان فى كتاب الخليل ، ولكنه ساقه سياقة واحدة بغير بيان لموقع الأوتاد من الأسباب طلبا للاختصار ٠ وهذا شأن كل من يضع أصولا جديدة لعلم لم يسبق اليه ، فما ظنك بصاحب هذا الجهد الخارق الذى ضبط فيه مالا يتوهم ضبطه بمثل السهولة التى تراها اليوم ، وقد استقر عندنا العلم واستقامت طرائقه ومعالمه ٠ ولكن العروضيين الذين تلقفوا « عروض الخليل ودوائره » شغلهم ضبط هذا العلم وتنظيمه وتفريعه ، عن مراد الخليل فى تقسيم «الأصول» و «الفروع » ، طبقا لمواقع الأوتاد ، فاستحسنوا أن يجعلوا هذه الأجزاء العشرة ؛ ثمانية فى اللفظ؛ وعشرة فى الحكم ! وذلك لأنهم رأوا التشابه واضحا فى النطق واللفظ بين الجزء المبدوء بالوتد المفروق (فاع لاتن) والجزء الذى يتوسطه الوتد المجموع (فاعلاتن) فاقتصروا على رسم واحد فيهما جميعا هو (فاعلاتن) ، وان بقى معلوما عندهم أن (فاعلاتن) المبدوء بالوتد المفروق ؛ لا يكون الا فى «بحر المضارع» وحده ٠ ثم رأوا التشابه واضحا فى النطق واللفظ بين الجزء الذى يتوسطه الوتد المفروق ، وهو (مس تفع لن) والجزء الذى ينتهى بالوتد المجموع ، وهو (مستفعلن) ، فاقتصر أكثرهم على رسم واحد فيهما جميعا ، وهو « مستفعلن » ، وان بقى معلوما عندهم أن « مس تفع لن » الذى يتوسطه الوتد المفروق ، لا يكون الا فى بحرين هما : « بحر الخفيف » ، و « بحر المجتث » فكذلت آلت الأجزاء العشرة عندهم الى ثمانية أجزاء : أربعة أصول ، وأربعة فروع فى اللفظ ، وهى ستة فى الحكم ٠

وانما فعلوا ذلك لأن الخليل ، فيما أظن ، لم يبين باللفظ المكتوب ماينبغى أن يكون عليه العمل عند النظر فى دوائره ، ولا ألح على بيان منزلة موقع « الوتد » فى أجزائه العشرة التى وضعها ، فخفى الأمر عليهم ، ثم اختلط ٠ بل ان الخليل نفسه وضع بين النـاس وبين معرفة « موقع الوتد » ، حائلا يمنعهم من ادراك ما لموقع الوتد فى عروضه من المنزلة ، ذلك بأن جعل أصل بحر المديد : « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن » ، وجعله واجب الجزء ؛ (أى حذف الجزء الأخير منه وهو : فاعلن) فصار ميزان « بحر المديد الأول » فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » ٠ وهذا أمر سأبينه فيما بعد ٠ ومع ذلك ، فأنا أعد مافعله العروضيون فى جعل الأجزاء العشرة ثمانية فى الرسم عملا غير صـالح ، أضر بعلم العروض اضرارا شديدا ؛ كما سترى !

وأنا لست عروضيا ، وانما انا كمثلك أحب أن أفهم ما أقرأ ، والا لم يكن لقراءة ما نقرؤه معنى ، فأغلق أنا كتـابى ، وتغلق أنت هـذه المجلة ، ثم نرمى بهما جميعا فى النار ، فلعلها أعقل منك ومنى ، فتحرق هذا الكلام وتأكله ، فربما كان معنى ذلك عندها : أنها تقرؤه وتفهمه، فتكون أحق منى ومنك بالحيـاة ، اى بالتوقد والتوهج ! فاذا كنت أنت ، وكنت أنا ، ممن يستنكف أن ينزل هذه المنزلة ، فدعنا نمضى فى النظر فى العروض ، حتى نفهم ما يقال لنا ٠ ولأنى لست عروضيا ، فانى آثرت مخالفة أصحاب العروض فى هذا الموضع على الأقل ، فيما اصطلحوا عليه من جعل الأجزاء ثمانية فى اللفظ ، وعشرة فى الحكم ٠ وما بى حب المخالفه ، وانما الذى بى حب الفهم والافهام ٠ فمن أجل ذلك أحببت لك ولنفسى أن نستبقى فى القسم (أ) صورة « فاع لاتن » ، ذات الوتد المفروق كما هى ، فى الأجزاء وفى « بحر المضارع » ، وأن نستبقى فى القسم (ج) ، صورة ، « مس تفع لن » ، ذات الوتد المفروق ، مفصولة الأحرف ، فى الأجزاء ، وفى « بحر الخفيف » و « بحر المجتث » ، فان لم نفعل، خشيت عليك وعلى نفسى اللبس والاضـطراب ، وهما للفهم داء ماحق ٠ وينبغى أيضا أن تكون على ذكر أبدا من أننا ننظر فى عمل الخليل نفسه ، وفى دوائره الخمس وبحورها ، لا فى « علم العروض » كمـا جاءنا مستقرا فى كتب

الخلف وفى كتب العروضيين من بعدهم ، وان كان طريقنا الى معرفة عمل الخليل هو هذه الكتب نفسها ، ولكن بين النظرين بون بعيد المدى ·

وقبل كل شيء ، فهاهنا أمر لابد من التنبيه اليه · فأنا لن أتناول عمل الخليل من الوجه الذى كان ينبغى أن أبدأ به ، وهو : كيف اهتدى الخليل الى الشيء الذى سماه « وتدا » مجموعا أو مفروقا · والى الشيء الذى سماه « سببا » خفيفا أو ثقيلا ؟ ثم على أى أساس وضع اصطلاحه الذى سار عليه عروضه ؟ ولم كان ذلك كذلك ؟ ولم اختار هذه الصور الأربعة التى سماها « أصولا » ؟ ولم اتخذ هذا الأسلوب فى تفريع « الفروع » على هذه الأصول الأربعة ؟ وأسئلة أخرى عن أشياء فى «علم العروض» ، لم أجد أحدا ألقى اليها بالا ، ولا طلب تفسيرها أو بيانها · وهذا كله بحث قائم بنفسه ، يحتاج الى ضرب آخر من البيان غير الذى نحن فيه ، وأرجو أن أستوفيه قريبا فى كتاب عن « علم العروض » · وانما صرفت همى هنا الى الكشف عن شيئين : عن موقع « الوتد » من «الأسباب »، ومنزلته فى دوائر الخليل وفى عروضه ، ثم عن العلاقة الكائنة بين بحور كل دائرة من الدوائر ومعنى ذلك أنى لن أزيد على أن أفسر عمل الخليل تفسيرا أرجو أن يكون صحيحا ، وكان عجبا أن أسلافنا رضى الله عنهم قد غفلوا عنه وشيء آخر ، يحزننى أن أخلى منه هذه المقالة ، وهو رسم دوائر الخليل كما وضعها ، وعلة ذلك أن مجلاتنا لا تطيق أن تبذل جهدا غير جهد جمع الحروف ثم صفها وطبعها على الورق · فمن أراد أن يتابع النظر فيما أقول متابعة صحيحة ، فهو واجد فى كتب العروض دوائر الخليل مرسومة ·

ولما كان من العسير أن أشرح الدوائر الخمس جميعا فى هذه المقالة ، فقد اقتصرت على شرح دائرة واحدة من الدوائر الخمس ، هى « دائرة المختلف » ، وهى الدائرة الاولى ، وهى التى يقع فيها « بحر المديد » · وضمنت هذا الشرح بعض ملاحظات وقفت عليها ، تحتاج الى بيان ونظر ·

●

وبمراجعة الأقسام الثلاثة السالفة(أ ، ب ، ج) نتبين أن الخليل اتخذ « الوتد » أصلا ثابتا فى بناء كل جزء من « الأصول الأربعة » ، وذلك اذ جعل « الوتد » فى جميعها بدءا يسوق « سببا » أو « سببين » · ثم جعل التفريع على هذه الأصول الأربعة بتقديم السببين جميعا ، أو آخر السببين؛ على الوتد ، فخرجت له « الفروع الستة » التى بينتها آنفا ، فكان الوتد فى أربعة منها «طرفا» ، وفى اثنين «وسطا» · ومما يزيد منزلة «الوتد» وضوحا أنه لا يلحقه تغير أو نقص أو حذف ، (وهو مايسميه العروضيون : علة) ، الا فى بعض البحور · ثم ان « العلة » لا تدخل الا فى وتد جزء واحد من أجزاء البحر ، لا فى جميع أوتاده وذلك أن البحر يتركب من أجزاء معدودة ، نصفها فى المصراع الاول ، ونصفها الآخر فى المصراع الثانى · وآخر جزء فى المصراع الأول يقال له « العروض » ، وآخر جزء من المصراع الثانى الذى فيه القافية يقال له « الضرب » ، فالعلة لا تدخل الا « الضرب » و « العروض » ولا تدخل سائر الأجزاء ·والوتد لايسقط كله ، أى لايحذف كله ، الا فى موضعين ، الوتد فيهما «طرف» :

أولهما فى بحر مركب من أحد الأصول الأربعة ، وهو « بحر الكامل » ، وتركيب مصراعه :

« **متفاعلن ، متفاعلن ؛ متفاعلن** »

فيحذف الوتد المجموع « علن » من الجزء الأخير من العروض ، أو من الضرب والعروض معا ، وهو الذى يسمونه « **الحذذ** » ·

والثانى فى بحر مركب من فرعين ، وهو «بحر السريع » ، وتركيب مصراعه :

« **مستفعلن ، مستفعلن ، مفعولات** »

فيحذف « الوتد المفروق » « لات » من الجزء الاخير من العروض ، أو من الضرب والعروض معا ، وهو الذى يسمونه « الصلم » ·

أما سائر أوتاد البحور الخمسة عشر ، فلا تحذف أبدا · فالوتد ، كما ترى ، هو « عماد » كل جزء من الأجزاء العشرة ؛ أصولا وفروعا · ولما كانت البحور مركبة من هذه الاجزاء ، كان بينا بعد ذلك أن « الوتد » هو « عماد البحر » أيضا ·

والبحور ثلاثة أقسام ، كما تتبينه من مراجعة الدوائر الخمس ، والبحور الخمسة عشر :

« القسم الأول » : بحور مركبة من « الأصول الأربعة » ، ولا يخالطها شيء من « الفروع » ، وهى جميعا ، « الوتد » فيها « بدء » ، وهى خمسة أبحر ، كل بحر منها تقوم عليه دائرة من الدوائر الخمس ، وهى « الطويل ، والوافر ، والهزج ، والمضارع والمتقارب » ·

« القسم الثاني » : بحور « مركبة من بعض « فروع » هذه الأصول الأربعة ، ولا يخالطها شيء من « الأصول » ، وهي جميعا «الوتد» فيها « طرف » وهي ستة أبحر ، وهي : «البسيط » ، والكامل ، والرجز ، والسريع ، والمنسرح ، والمقتضب » ٠

« القسم الثالث » : بحور مركبة من بعض « فروع » الأصول الأربعة ، ولا يخالطها شيء من « الأصول » ، وهي جميعا ، « الوتد » فيها « وسط » ، وهي ثلاثة أبحر ، وهي « الرمل » ، والخفيف ، والمجتث » ٠

فهذه أربعة عشر بحرا ، شذ عنها بحر واحد هو «المديد» ، فانه مركب من فرعين ، لا يخالطهما شيء من الاصول ، وأحد الفرعين وتده « وسط » والثاني وتده « طرف » ، وهكذا جاء في « دائرة المختلف » ، من دوائر الخليل ، مخالفا للأصل الذي سار عليه في البحور الاربعة عشر من اتفاق صفة « الوتد » في كل بحر منها ، وهذا تركيب مصراع « المديد » قبل الجزء :

« **فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن** » ٠

فالوتد في « فاعلاتن » ، هو « علا » ، وهو « وسط » والوتد في « فاعلن » ، هو « علن » ، وهو « طرف » ، وهذا اختلاف غريب ، عن قاعدة الأوتاد في البحور جميعا ٠

●

وأستطيع الآن أن أفضي الى بيان هذا الشذوذ الغريب ، مختصرا للطريق ، ولكني أخشى أن يكون ذلك خيانة للمعرفة ٠ ولذلك آثرت أن نعيد معا النظر في دوائر الخليل وفي تركيبها ، مع بعض الاختصار ٠ فهذه الدوائر الخمس قسمان :

١ – قسم يقوم تركيبه على أصل وحد من « الأصول الأربعة » ، ويتضمن فرع هذا الاصل أو فرعيه ٠ وذلك كائن في « دائرة المؤتلف » ثانية الدوائر ، ثم « دائرة المشتبه » ثالثتها ، ثم « دائرة المتفق » ، وهي الخامسة ٠

٢ – وقسم يقوم تركيبه على أصلين مجتمعين من « الأصول الأربعة » ويتضمن فروعهما ٠ وذلك كائن في « دائرة المختلف » أولى الدوائر الخمس ، وفي « دائرة المجتلب » ، رابعة الدوائر ٠

ولست أريد هنا أن أبحث سر هذا التركيب وانما أريد أن أفسر عمل الخليل وأبينه ، كما أسلفت ٠ وفي هذه الدوائر شيء سماه الخليل « المهمل » ، وهو بحر غير مستعمل خارج من الدائرة ٠ وهذا « المهمل » قسمان : قسم «مهمل» مركب من بعض « الأصول الأربعة » ، وقسم «مهمل» مركب من بعض « الفروع الستة » ٠ فدوائر القسم الأول التي يقوم تركيبها على «أصل» ، واحد من الأصول الأربعة ، ليس فيها « مهمل » الا أن يكون « فرعا » ، وأما دوائر القسم الثاني ، التي يقوم تركيبها على «أصلين» من الأصول الأربعة ففيها مهمل مركب من « الأصول » ، وفيها « مهمل » مركب من « الفروع » ٠ وقد عجبت لذكر الخليل هذا « المهمل » في دوائره ، ولكني لاحظت بعد التأمل أنه انما نص على هذا « المهمل » في دوائره لفائدة ، لا لغير فائدة ، ولكن أصحاب العروض أهملوا النظر في أمره ٠ فهذا «المهمل» اذا كان مركبا من أجزاء كلها « أصول » ، ففرعه أو فرعاه جميعا ، قد تكون بحورا مستعملة داخلة في الدائرة ، وان كان أصلها خارجا من الدائرة لا يستعمل ٠ واذا كان هذا « المهمل » مركب من « الفروع » فربما كان أصله داخلا في الدائرة مستعملا ٠

والمثل يوضح ذلك ، فالدائرة الثانية ، وهي « دائرة المؤتلف » ، تتركب من الاصل الثالث «مفاعلتن» وتضمن فرعيه والوتد المجموع «مفا» بدء ، يليه سبب ثقيل وسبب خفيف « علتن » ومنه يتركب « بحر الوافر » ، ومصراعه :

« **مفاعلتن ، مفاعلتن ، مفاعلتن** » ، مرتين

وفرعه الأول ، بتقديم السببين على الوتد هو « متفاعلن » : « متفا » سبب ثقيل يليه سبب خفيف ، و « علن » وتد مجموع طرف ٠ ومنه يتركب البحر الثاني في هذه الدائرة ، وهو « بحر الكامل » ، ومصراعه :

« **متفاعلن ، متفاعلن ، متفاعلن** » ، مرتين

وفرعه الثاني ، بتقديم السبب الاخير على الوتد ، هو «فاعلاتك» : « فا » سبب خفيف ؛ و « علا » وتد مجموع » وسط و « تك » سبب ثقيل ، ومنه يتركب « بحر مهمل » ، خارج من الدائرة ، مصراعه :

« **فاعلاتك ، فاعلاتك ، فاعلاتك** »

وقد ذكرت احدى علل اهماله فيما سلف ٠

فهذا مثال الدائرة التي تتركب على أصل

واحد من « الاصول » الاربعة ، وعليهـا تقيس الدائرتين الأخريين من دوائر القســـم الأول

أما الدائرة التى تتركب من أصـــلين من « الأصول الأربعة » ، فسأجعل مثالها « دائرة المختلف » ، وهى الدائرة التى يقع فيها « بحر المديد » ، وكنت أحب أن أفصل القول فى الدائرة الأخرى من هذا القسم ؛ وهى « دائرة المجتلب » ولكن الامر يطول ، مع أنها أحق الدوائر الخمس بالنظر والتأمل ٠

فدائرة المختلف ؛ وهى الدائرة الأولى تتركب من أصـــلين : « فعولن » ، وهـــو خماسى ، و « مفاعيلن » وهو سباعى ، وفيها بحران مركبان من هذين الأصلين ، أحدهما مستعمل داخل فى الدائرة ، والآخر مهمل خارج من الدائرة ، وهذه صفة تركيبهما ، وتركيب فروعهما ٠

« ١ » ـ «بحر الطويل» ، وتركيب مصراعه :

« **فعولن ، مفاعيلن ، فعـــولن ، مفاعيلن** » مرتين ٠

« فعو » ، وتد مجموع بدء ، و « لن » سبب خفيف = و «مفا» وتد مجموع بدء ، و «عيلن» سببان خفيفان ٠

« أ » وفرعه الأول ، بتقديم الأسباب جميعا على الأوتاد ، وتركيب مصراعه ٠

« **فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن** » ، مرتين

والوتد فى جميع أجزائه « علن » ، وهو وتد مجموع طرف ٠ وهـــذا البحـــر الفرع لم يذكره الخليل فى الدائرة ٠ ولم يبين أيضا أنه مهمل ولكنه استعمل مكانه فرعا آخر سنذكره بعد ، وكان حق هذا البحر أن يكون ثانى بحـــور الدائرة ، وهو « بحر المديد » ٠

«ب» وفرعه الثانى ، بتقديم السبب على الوتد فى « فعولن » ، وتقديم آخر السببين على الوتد فى « مفاعيلن » ، فيصير مصراعه :

« **فاعلن ، فاعـــلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن** » ، **مرتين**

وهو بحر « مهمـــل » ، خارج من الدائرة « فاعلن » : « فا » سبب خفيف ، و « علن » وتد مجموع طرف = و « فاعلاتن » ، « فا » سبب خفيف ، و « علا » وتد مجموع وســـط و « تن » ســـبب خفيف ٠ وخرج من الدائرة لاختلاف أوتاده على غير نسق عروض الخليل كله اذ جمع بين وتد مجموع وسط ، ووتد مجموع طرف ٠

هذا شرح البحر المركب من الاصلين على هذا الترتيب ٠ ثم يتركب منهما بحر آخر فى الدائرة مع تغيير ترتيبهما ، بتقديم أحدهما على الآخر ؛ وهو :

٢ ـ بحر « مهمل » تركيب مصراعه :

« **مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن ، فعولن** »

« أ » ٠ وفرعه الأول ، بتقديم الأسباب جميعا على الأوتاد ، وتركيب مصراعه :

« **مستفعلن ، فاعلن ، مســـتفعلن ، فاعلن** »، مرتين

والوتد فى جميع أجزائه « علن » ، وهو وتد مجموع طرف ٠ وهو « بحر البسيط » ٠

«ب» ، وفرعه الثانى بتقديم السبب الاخير على الوتد فى « مفاعيلن » ٠ وتقديم السبب على الوتد فى « فعولن » ، وتركيب مصراعه :

« **فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن** »مرتين

والوتد فى « فاعلاتن » ، هو « علا » ، وتـــد مجموع وسط = والوتد فى « فاعلن » ، هو « علن » ، وتد مجموع طرف ٠ فكان حق هذا البحر أن يخرج من الدائرة لاختلاف أوتاده ، كما خرج البحر الذى هو فرع ثان على « بحـــر الطويل » السالف ، ولكن الخليل ، رحمه الله ، جعل هذا البحر المختل الاوتاد « بحر المديد » ، الذى كان حقه أن يكون الفرع الأول من « بحر الطويل » ، وهو :

« **فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن** » ، مرتين

والذى أوتاده كلها أطراف ، والذى لم يشذ عن الطريق المستتب الذى سارت فيه البحـــور الاربعة عشر من قبله ، كما أسلفنا ٠

●

وأشف التأمل فى هاتين الصـــورتين اللتين ظفرنا بهما لبحر المديد = واحداهما على الطريق المستتب ، والاخرى شاذة عنه = يدل على أنهما شيء واحد ٠ فالصورة الاولى المستتبة على الطريق والتى أوتاد كل أجزائها « أطراف » ، هى :

(١) « **فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن** »

مطابقة للصورة الاخرى الشاذة عن الطريق التى أوتاد بعض أجزائها « وسط » ، والبعـــض الآخر « طرف » ، وهى :

(٢) « فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن »

ومعنى ذلك أن مكان الاوتاد فى صورة هذا البحر الثانى ، هو نفس مكانها فى صورة البحر الاول ، فلو كتبته هذا :

« فاعلا ، تن فاعلن ، فاعلا ، تن فاعلن »

وكتبت تحته : « فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن »

لرأيت أن مكان الوتد ، وان كان فى «فاعلاتن» وسطا وهو « علا » الا أنه وقع فى موقع الوتد الطرف « علن » فى « فاعلن » ، فهذا معنى التطابق فى البحر • ونسبة الاسباب الى الأوتاد فى الصورتين واحدة ، وموقع الوتد بينهما لم يتغير ، وان كانت الأجزاء التى ركبت منها الصورة الاولى ، كل أوتادها أطراف ، وكانت الاجزاء التى ركبت منها الصورة الثانية مختلة الاوتاد ، لأن ظاهر موقع الوتد من الجزء «فاعلاتن» « وسط » ، وموقع الوتد من الجزء « فاعلن» طرف وبين بذلك أن وزن الصورتين واحد ، فبأيهما وزنت « بحر المديد » ، فقد أصبت الميزان • (والنظر فى الدائرة يبين ذلك بأوضح مما بيناه) •

وادخال الخليل هذه الصورة الثانية الشاذة عن الطريق المستتب فى الدائرة ، واغفاله الصورة المستتبة على الطريق وترك ذكرها فى الدائرة ، له أسباب • فمن أول ذلك أنه أراد أن يدل على أن «الأجزاء العشرة» التى لهج الناس اليوم بتسميتها « التفاعيل » ، انما هى ضوابط للأوتاد وموقعها بين الأسباب حين تركب منها البحور • وليدل أيضا على أن مواقع الأوتاد بين الأسباب فى البحر ، هى « عماد البحر التى تضبطه • ثم ليدل أيضا على أن هذه « الأجزاء العشرة » (أى التفاعيل) ، لا معنى لها فى ذاتها ، وانما تكتسب معنى حين تركب منها البحور المختلفة •

ولولا ذلك ، لكان فى استطاعة الخليل أن يبنى « بحر المديد » كله على الصورة الاولى ، فيجعل أعاريضه ثلاثة ، وأضربه ستة ، كما هو معروف فى علم العروض ، ثم يجعله مجزوءا وجوبا كما هو ، ثم يجعل عروضه الأولى صحيحة ، وضربها مثلها صحيح • ويكون شاهده فيها بيت المديد أيضا :

اعلموا أنّى لكمْ حافظٌ
شاهدًا ما كنتُ أو غائبَا

ووزنه :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن
فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن »

مكان وزنه فى العروض :

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلن
فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلن »

ثم يدير أعاريضه وأضربه على هذا ، بلامؤونة عليه فيه ، الا فى شيء واحد ، وكأنه هو أحد الاسباب التى جعلت الخليل يؤثر الميزان الثانى « فاعلاتن فاعلن » المختل مواقع الاوتاد من أجزائه على الميزان الأول « فاعلن مستفعلن » المستتب مواقع الاوتاد من أجزائه • وذلك أن يجعل « العروض الأولى من المديد » ، وهى :

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن
فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن »

مرفلة العروض والضرب ، و « الترفيل » ، هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع وهو لا يدخل الا الضرب ، وقلما يدخل العروض فيصير « فاعلن » بزيادة السبب الخفيف «فاعلاتن» ويصير ميزانه عندئذ هكذا :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلاتن
فاعلن ، مستفعلن ، فاعلاتن »

ومثل ذلك يقال عن « عروض المديد الثانية» فاختار الخليل الصورة الثانية « فاعلاتن فاعلن (المختلة مواقع الاوتاد من الاجزاء) ، ليخرج من جعل « الترفيل » واقعا فى الضرب والعروض معا وهو عنده لا يقع الا فى « بحر الكامل » وحده ، وفى ضربه فحسب •

هذا ، وظاهرة أخرى تقرر مكان « الوتد » فى ضرب البيت وفى عروضه • وذلك أنى رأيت عروض الخليل كله يدل على أن الجزأين الاولين من البحر ، هما اللذان يقرران مكان الوتد فى العروض والضرب ، (وأنا أسمى الجزء الأول: « الصوت » أو « حادى النغم » والجزء التالى له : « الصدى » أو « المجيب ») ، فاذا اختلف موقع الوتد فى الجزءين الاولين = فكان أحدهما طرفا والآخر وسطا = لم تدر مايكون موقع الوتد بعد فى العروض والضرب ، وعندئذ

يضطرب نغم البحر كله ويختل ، لاختلال نسبة الأسباب الى الأوتاد · لا فى الاجزاء من حيث هى أجزاء ، بل فى مجرى البحر نفسه من أوله الى آخره · وهذا أيضا من أعظم الدلالة على أن « الأجزاء » (أى التفاعيل) ، ليس لها فى ذواتها شأن ، بل كل شأنها كائن فى تركيبهـــا من البحر ·

• • •

وقد قلت من قبل ، ان فعل الخليل ، فى ادخاله هذا البحر المختلة مواقع أوتاد أجزائه ، مكـــان البحر المستتبة مواقع أوتاد أجزائه ، كان هـــو الحائل بين الناس ، وبين معرفة « موقع الوتد » فى العروض ، ومنعهم أن يدركوا ما لموقع الوتد من المنزلة فى عروضه · وغفلتنا عن هذه الحقيقة هى التى أدت الى انحصار الهمم فى ضبط « علم العروض » ، وفى تفســـير بعض قواعده ، دون الانطلاق الى تفسير مبهمات كثيرة فى هذا العلم الذى خرج من عند الخليل تاما جامعا ، أى خرج من عنده قواعد مستقرة يدل الاستقراء على صحتها وكمالها · ومن أوضح مبهـــمات هذا العلم : «الجزء» (وهو حذف جزءين من أصل تركيب البحر ، آخر جزء من المصراع الأول ، وحذف أخيه من آخر المصراع الثانى) ، وجعله بحورا لا يدخلها «الجزء» ، وبحورا واجبة «الجزء» · وبحورا جائز منها «الجزء» · لم ؟ ليس عند أحد جواب ذلك! وليس هذا فحسب ، بل انه أفضى أيضا الى الاتكاء اتكاء شـــديدا على « الأجزاء » (التفاعيل) حتى شغلت صورة بنائها الناس ، عن الحقيقة التى من أجلها وجد هذا البناء · ورحم الله الخليل فقد كان هذا منه سببا فى أن ينشأ صغار ظنوا أنهم قد صاروا فجأة أكبر من الخليل بن أحمد ، فسلقوه بألسنة حداد ، لم يعنوا أنفسهم عناء فى البحث عن الجهد الخارق الذى تلقى به موسيقى الكلام نثره وشعره ، حتى استطاع أن يميز كلا من كل ، ثم استطاع أن يميز نغما من نغم ، ثم استطاع أن يفصل كل نغم على حدته ، ثم استطاع أن يعرف نسب كل نغم الى أخيه ، ثم استطاع أن يضع لكل نغم أساسا يقوم عليه لا يختل ، ثم استطاع أن يركب لهـــذا النغم « أجزاء » فيها ضـــابط لا ينحل ضبطه ، ثم يركب من هذه الأجزاء دوائر جامعـــة لبحور جمهـــرة الشـــعر العـــربى كله بلا اختلاف ولا اختلال · فأى رجـــل كان الخليـــل بن أحمد ! وأى أذن ! وأى حس ! وأى عقل ضابط كان عقله !

والاتكاء على « التفاعيل) ، التى هى الاجزاء العشرة ، هو الذى أفضى الى مافتن به أهـــل زماننا فى شأن « التفعيلة » ! وظنهم أنهـــا شىء قائم بذاته ، فاحتطب كل من قدر « تفعيلة » يحملها على منكبه ، وانتصب فى لقـــم الطريق (أى وسطه) ، وهو يخال نفسه رائدا قد انحدر من ذرى جبال الشعر ، ثم يوقد فيها اليـــوم بصيصا يتوهمه غدا نارا ساطعة تضىء للشـــعر العربى طريقا تفضى الى جنان الشعر ! ودع عنك بالمرة ، عواة : « مات الشعر العربى ، مات مات وفى ذيله سبع لفات » ، فذلك أهون شأنا ، لأنه لا بقاء له ، ما بقى فى جماجم البشر الشىء الذى يقال له «عقل» ، لا الأبعد الذى يقال له «رار» ، (وهو المخ الذائب كمخ العظام البوالى) وقى الله الناس شره ، وليس معنى هذا أنى أقطع بأن الشعر كتب عليه أن يقف عند البحور الخمسة عشر وحدها بل صريح العقل يدلنى على أن الخليل نفسه لايمكن أن يتوهم ذلك ، لأنه عرف شعرا كثيرا وصل بعضه الينا من الجاهلية ، مما لا يدخل فى عروضه مستويا كل الاستواء ، وهو مع ذلك من جيد الشعر وبارعه وأشـــده اثارة للنفس · ويدلنى صريح العقل أيضا على أن الاتيان بجديد فى بحور الشعر ممكن ، ولكن دون ذلك خرط القتاد ، كما يقولون · فان هذه الزيادة لن يتم كونهـــا ، الا لقليـــل من الشـــعراء فى الزمان بعـــد الزمان ، ولن تتم أيضـــا الا بعـــد أن يصبح تراث الشعر العربى كله نافذا فى النفس والعقل والعاطفة ، وبعد أن تكشف النفوس والعقول معـــا جمال تركيب هذه اللغة ، فى بناء كلماتها ، وفى جرس حروفها ، وفى تركيب جملها ، وفى صـــور بيانها المختلفة · ولن يتم ذلك الا لنفوس مستوية

بلا آفة ، وعقول مضيئة بلا عاهة ، ثم تأتى ساعة الميلاد على غير استكراه أو زحير ، فعندئذ ينبثق النور الساطع من ألسنة متوهجة تتحدى السدود والظلمات .

بقيت أشياء قليلة . فما هذا «الثقل» فى «بحر المديد العروض الأولى» ، كالذى وصفه القدماء = أو « الصعوبة والعسر » كالذى وصفه صديقنا الجليل الدكتور عبد الله الطيب ؟ ولم أدى هذا « الثقل » الى أن يقل استعمال هذا البحر فى الجاهلية والاسلام الى زماننا هذا ؟ والجواب عن هذين السؤالين ، يردنا مرة أخرى الى ميزانه فى « علم العروض » ، ولتمام البيان سأجعل ميزانه هو المستتب الأوتاد : « فاعلن مستفعلن » ، أربع مرات . والمديد لا يكون الا مجزوءا (أى محذوف « مستفعلن » الأخيرة من العروض ، ثم من الضرب) فميزانه مجزوءا هو هذا :

« **فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن**

فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن »

فلما دخله « الترفيل » فى العروض والضرب جميعا (وهو زيادة سبب خفيف على الوتد «علن» فى آخر كل مصراع ، صار هكذا :

« **فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن (تن)**

فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن (تن) »

فالحادى والمجيب فى المصراع الاول (وهما : الصوت والصدى ، أى الجزءان الأولان معا) ، وتدهما « طرف » ، يتطلبان من تمام النغم أن ينقطع على وتد « طرف » فى العروض (وهو آخر المصراع الأول) : (فاعلن) ، فتكاد تقف ، وتتردد قليلا وتحجم بعض الاحجام ، ولكن « الترفيل » يسرع بك الى طرح التردد والاحجام ، فتنطلق مسرعا قائلا : «فاعلن تن» أو : (فاعلاتن) . ثم تأخذ فى المصراع الثانى ، فيحملك الحادى والمجيب (فاعلن مستفعلن) على أن تقطع النغم مرة أخرى، على وتد «طرف» فى الضرب (وهو آخر المصراع الثانى فاعلن) ، فتقف مترددا محجما مرة أخرى،

وسرعان ما يستفزك « الترفيل » فتنطلق مسرعا قائلا : « فاعلن ، تن » (أو : فاعلاتن) . فهذا النزاع الخفى الذى تجده بين ما يتطلبه نغم «الحادى والمجيب» ، وما يستفزك اليه «الترفيل» لا محالة = ثم ماتجده من التردد والاحجام ، ثم ترك التردد والاحجام فُجاة الى الانطلاق = ثم حدوث ذلك مرتين فى زمن متقارب ، وفى مجرى البحر = كل ذلك أكسب «بحر المديد ، العروض الأولى» ، هذه الصفة التى عبر عنها القدماء بأنها «ثقل فيه» ، وما هو بثقل ، انما هو ماوصفت لك من النزاع الخفى المتتابع بين «الحادى والمجيب» ، وبين الترفيل وما أوجب عليك نزاعهما منتوقف وتردد واحجام ومن استفزاز مسرع بك الى الانطلاق ، ثم حدوث ذلك كله فى زمن متقارب . وتذوق النغم ، والتأنى فى التذوق ، هما الفيصل فى ادراك حقيقة هذه الصفة التى وصفت . أما عبارتى عنها ، فأخشى أن أكون قد قصرت فيها بعض التقصير ، من حيث أردت الاختصار .

وأما كيف أدى هذا الذى وصفت الى قلة استعمال « بحر المديد العروض الاولى » فى شعر الجاهلية والاسلام الى زماننا هذا ، فليس داخلا فى « علم العروض » ، ولا فيما سموه « ثقلا فيه » بل ان طبيعة النغم التى استبدت بهذا البحر ،منذ أطلقه « حادى النغم ومجيبه » ، (وهما : فاعلن مستفعلن) ، كشفت عن خليقته من البطء والاناة فى « فاعلن » ، ثم مساورة السعى والعجلة فى ذبذبة السببين الخفيفين من « مستفعلن » ، الى أن يكف منهما مستقر الوتد المستقبل ، ثم اطلاله على بطء وأناة فى الجزء الثالث (فاعلن) حيثيتوقع أن يستقر عند الوتد المتطرف ، فلا يكاد يؤنس من نفسه قرارا حتى يحجم ويتردد ، للذى يجده من حافز « الترفيل » فلا يكاد يقر عليه حتى يقلقه « الترفيل » فيسرع ، فيتلقفه « حادى النغم ومجيبه » فى المصراع الثانى ، فيدخل فى بعض الأناة والبطء ، ثم السعى والعجلة ، ثم يكف منه الوتد ، ثم يدخل فى بطء وأناة ، وتردد واحجام وانبعاث لداعى « الترفيل » ، ثم ينقطع . وهذا الذى حاولت أن أصفه بالعبارة ، يفشى فى نغم

« المديد » قلقا وحيرة ، وبسطا وقبضا ، تتتابع كلها فى خلاله دراكا ، فتشد اليها المتغنى به المترنم ، وتكبح من غلوائه كلما أوشك أن يسرع أو يسترسل حتى يذعن ويتئد • ثم يزداد سلطان هذا النغم سطوة فى القبض بعد مشارفة البسط والاستراحة اليه ، حين يدخل عليه أحيانا لا محالة «زحاف الخبن» ، الذى يسقط الثانى الساكن من «فاعلن» فيصير «فعلن» متتابع الحركات ، و «زحاف الطى» فيسقط الرابع الساكن من « مستفعلن » فيصير « مفتعلن » ، ويصير « حادى النغم ومجيبه » : « فعلن ، مفتعلن » ، فيقبل على « فاعلاتن » فى العروض ثم فى الضرب ، فاذا هى كالآهة بعد انقباض فى النفس ، جلبها اليه « الترفيل » ، الذى وهب البحر ما لم يكن فيه مسحة الكآبة التى تنساب كأنها ظل غمامة يغمره ، ثم يفارقه ، ثم يعود ، وهكذا دواليك •

ونغم هذا « المديد المرفل » ، كما وصفته ، يوجب على المترنم (وهو الشاعر) اذا لابسه ، أن يلابسه وهو فى حال مطيقة لاحتمال سطوته ، بين القلق الحيرة ، والبسط والقبض ، وهى تتتابع عليه دراكا لا تفتر • وليس كل مترنم يطيق ذلك ، أو يصبر عليه اذا طال ، وليس كل مترنم بقادر على أن يقبل سطوة تكفه اذا أراد أن يسترسل • ولبس كل مترنم يملك الاداة التى تطيعه ، حتى يبذل لهذا النغم المستبد ما يتطلبه منها ، (وأعنى بالاداة اللغة) • وهو مع سطوته ، نغم لا ينقاد لمن يخضع له كل الخضوع ، بل ينقاد لمن يقبل عليه خاضعا ، ثم لا يلبث أن ينفض بعض أغلاله ، ليفرض على هذا النغم بعض سلطانه هو ، وبعض سطوته هو ، لكى يرده الى الطاعة بعد التجبر ، والى الاذعان بعد الغلو • ثم لا يفعل ذلك به الا مترفقا لا يطغيه حب الغلبة ، ولا يزدهيه علو سلطانه على سلطان النغم • ثم هو ، بعد ذلك ، نغم يطالب المترنم بأن ينبذ اليه الكلمات حية موجزة مقتصدة خاطفة الدلالة ، تنبذ فى أناة وتؤدة ، فاذا هى واقعة منه فى حاق موقعها لا تتجاوزه • بل ربما زاد فطالبه بأن تكون أنفس الكلمات دالة ، ببنائها ووزنها وحركاتها وجرسها ، على المعنى المستكن فيها ، بلا استكراه ولا قسر • ولأنه نغم ذو سطوة على المترنم وعلى أداته ، فهو لا تطيق خلائقه احتمال التشبيه المركب المسترسل ، ولا الصور المزدحمة المتعانقة المستفيضة = ما هو الا التشبيه المشرف الذى يبسط عليه ظلاله دون جرمه ، وما هى الا الصورة المنمنمة المحددة القسمات ، تشف عنها الكلمة والكلمتان ، دون الصورة المنبسطة التى تتشاجر فيها الشخوص وتتداخل الالوان •

وعلى ذلك ، فأوفق حالات المترنم حين يلابس هذا النغم ، أن يكون على حال « تذكر » لشىء كان ثم انقضى ، فهو يسترجع ذكرى ينظر اليها من بعيد متراخية تزدحم فيها التفاصيل ، فيختار من صورها نبذا وأطرافا تبين عنها بالاشارة الجامعة دون التصريح ، وبالاقتصاد الحكيم دون التبذير ، وبالاناة دون العجلة ، بلا هياج عاطفة ، ولا تضرم نفس ، وبلا غلو فى كتمان ، وبلا طغيان فى بوح • وأيا ما كان المعنى الذى يعالجه المترنم فى قرارة نفسه حين يلابس هذا النغم : من غضب أو رضى ، أو سخط ، أو عتاب ، أو حزن ، أو فرح ، أو وصف ، أو ما شئت ، فلا بد أن تكون هذه السمات ظاهرة فى عبارته ، وصريحة فى دلالته، ومطيقة للحركة فى خلال هذا النغم، بقلقه وحيرته ، وبسطه وقبضه • والا فأن المترنم لن يحصل منه الا على التعب واللجاجة • ومن أجل ذلك ، ظننت أن قلة استعمال هذا البحر فى الجاهلية والاسلام الى زماننا، مردودة الى هذا الذى وصفت ، لأن النفوس لا تطيق ذلك الا فى الحين بعد الحين واذا أطاقته ساعة لم تصبر عليه ساعات ولذلك لم نظفر منه الا بالمقاطيع القصار، وشذت قصيدة ابن أخت تأبط شرا ، (وعدة أبياتها ستة وعشرون بيتا) فى الجاهلية ، وقصيدة الطرماح (وعدة أبياتها ثمانون بيتا) ، فى الاسلام •

وأظن أن أبا عبيد البكرى ، لم يصف قصيدة ابن أخت تابط شرا بأنها « نمط صعب » الا من هذا الوجه ، لا من حيث قال صديقنا الدكتور عبد الله الطيب أن فى بحر المديد « صلابة ووحشية وعنفا» ، وبأن نغماته فيها «قعقعة وتقطع من نوع التقطع الذى تسمعه بين دقات القاطرة » وأنه لا يستبعد أن تكون تفعيلاته « قد اقتبست فى الاصل من قرع الطبول التى كانت تدق للحرب » وأن أبيات مهلهل ، وأبيات ابن أخت تابط شرا « مرثيتان ثائرتان مفعمتان بروح الانتقام » • ومع ذلك فانى رأيت أبا عبيد البكرى ، علق على أربعة أبيات ، رواها أبو القالى فى أماليه ، ولم يتعرض لذكر صعوبة نمطها ، مع أنهما من « بحر المديد العروض الاولى » الذى منه قصيدة ابن أخت تأبط شرا • ولو تأملت هذه الابيات القليلة ، لوجدت الصفة التى وصفت أليق وأحق ، يقول الاعرابى:

مَا لِعَيْنَيْ كُحِلَتْ بِالسُّهادِ
وَاجَنْبِي نابِيًا عن وِسادى

لا أذوقُ النَّـوْمَ إلاّ غِـرارًا
مِثْلَ حَسْوِ الطَّيْرِ ماءَ الثِّمادِ

أبْتَغي إصْلاحَ سُعْدَى بِجُهْدى
وَهْي تَسْعَى جُهْدَها فى فَسادى

فتَتارَكْنا عَـلى غَـيرِ شىءٍ !
رُبما أفْسَـدَ طُولُ التَّمادى

●

فهذا الاعرابى المترنم ، هو كما ترى ، فى حال تذكر ، وهو مقتصد ، قلق فى اقتصاده ، صريح العبارة ، خاطف الدلالة ، ملق بالتشبيه فى حاق موضعه ، ماسح بالحزن وجه الذكرى ، ماض الى غاية على قلق ، ولكنه متأن شديد الاناة ، يريد أن يبوح ولكنه يحجم ، لكلماته ظلال تغشى النغم معانيها بلا اسراف جامح ، ولا بخل قابض . ولو شئت أن ترى هذه الصفة فى شعر غيره من «بحر المديد ، العروض الأولى » ، فانظر الى ما يقوله ابن أبى ربيعة فى الثريا بنت على بن عبد الله » وكنايته عنها بنجم « الثريا » بألطف قصد ،وأرق عبارة ، ويذكر صاحبه « ابن أبى عتيق » وما كان قاله له :

●

لَيْتَ شِعْرى ،هَلْ أقُولنْ لِرَكْبٍ
بِفَلاةٍ ، هُمْ لَدَيْهـا هُجُوعُ ؟

طالَ ما عَرَّسْتُمُ ! فارْكَبُوا لى
حانَ من نَجْمِ « الثُّرَيَّا » طُلوعُ

إنَّ هَمى قدْ نَفَى النَّوْمَ عَنِّى
وحديثُ النَّفْسِ قِدْمًا وَلُوعُ

قالَ لِى فيها « عتيقٌ » مقالاً ،
فَتَجَرَّتْ مِمَّا يقولُ الدُّموعُ !

قالَ لِى : وَدِّعْ سُلَيْمى وَدَعْها !
فأجابَ القلْبُ : لا أسْـتطيعُ

●

لا شَفَانى اللهُ مِنْها ؛ ولكنْ :
زِيدَ فى القلبِ عَليْها صُـدُوعُ

لا تلُمْنى فى اشتياقى إليْهـا
وَابْكِ لى مِمَّا تُجِنُّ الضُّلوعُ

●

وأنا أفارقك ، وأدعك وهـــذا السحر لتتأمله كيف شئت ، ولترى أين يقع مما قلت ؟ وأين يقع منه ما قلت . وانظر أين بلغت سطوة النغم المترنم ، وسطوة المترنم على النغم !

وقد وجدت فى نفسى شيئا طلبت الابانة عنه ، فلا أدرى أأحسنت أم أسأت ، أبلغت أم قصرت ؟ وما كل ما تحسه واضحا فى نفسك ، تستطيع أن تحسن الابانة عنه ، ورحم الله امامنا الشافعى فقد روى القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى فى « كتاب الوساطة » قال : حدثنى جماعة من أهل العلم ، عن أبى طاهر الحازمى وغيره من شيوخ المصريين ، عن يونس بن عبد الاعلى ، قال : سألت الشافعى . رضى الله عنه ، عن مسألة فقال : «انى لأجد بيانهـا فى قلبى ، ولكن ليس ينطلق به لسانى » .

وما أحرى الشافعى بالسداد !فان كنت أحسنت الابانة فبتوفيق من الله ، وان كنت أسأت فمن العجز والتقصير أتيت، وعسى أن أستدرك ماقصرت فيه عند النظر فى القصيدة التى ولجت بنـا المضايق ، وألقت بنا فى الأزمات !

(للمقال بقية)

أنا أسطورة

شعر: د. زكي المحاسني



أنا أسطورة عليها دليـــل
أنني باذل وأني بخيـــل
ربما كنت في الوجود ، ولكن
كان خلف الوجود مني مثيل
وتعشقت منبع النــور حتى
قادني في ظلام حبي عذول
يا أحباي ، والهوى كالمنــايا
ما لقلبي الى الخلاص سبيــل
جئت دنياي واستطبت مقامي
وحياتي ، ففيم عنها الرحيل
كان في الدهر نرجس يتمرى
ومراياه نهــره المصقول
فهوى فيه واستحال الزهــر
هف عند الضفاف وهو عليل
يا أساطير كيف صرتن حقـا
يملأ الناظرين منه الذهول
كان حقي يحيا بقصة عمري
وعلى مسرحي له تمثيــل
أنا علمت كل جيل ولو أني
أنا ديهمـو لما غاب جيــل
ولقومي كتبت ملحمة العرب
أناشــيد عزهــا لا يزول
المروءات والحماســة فيها
تتسامى رماحها والنصــول
تلك الياذتي أعيش لأعليها
ولي عندهــا الرضى المأمول
هل تغنت بمجدها «أم كلثوم»
بصوت من الخلود يســيل
رب آه لهـا تجيء رميمـا
فينادي بالروح: حان القفول
يا سماوية التــلاحين غـني
كوكب أنت لاعراه الأفــول
رب نصر جوادنا قد كبا فيه
وقد عاد في قواه الصــهيل
ولراياتنا رفيف على الأفق
محال في لونهن النصــول

محمد اقبال

بقلم
د. يعقوب زكى
ترجمة
يحيى حقى

لن يتيسر لنا أن نفهم شعر اقبال أو فلسفته حق الفهم الا بربطهما بسياق التاريخ فى زمانه ، تلك المرحلة الفاصلة فى تاريخ الهند بين فترة تضعضع المسلمين فى أعقاب الحبوط الذى أصاب تمرد سنة ١٨٥٨ وفترة أخذهم فى النهوض شيئا فشيئا الى أن تأتى لهم انشاء دولة الباكستان فاقبال على خلاف أغلب الفلاسفة لا يدير فلسفته فى فراغ ، وانما يرسيها على واقع ويهدف بها الى غرض ، فاذا استطعنا أن نتبين أين كان التلاحم بين المؤتمر ، من ناحية سياق التاريخ ، وبين المتأثر ـ من ناحية اقبال ، فأننا حينئذ نعثر على المفتاح الذى يفك مغاليق كتاباته ـ شعرا كانت أو نثرا ، بل لعلنا نفهم أيضا لماذا بدت هذه الكتابات تحوم حول الهرطقة وتكاد تقع فيها • واذا ألقينا نظرة على الأوضاع الراهنة فقد لا نستشفه منها لماذا عد اقبال من عباقرة الشعراء ولكننا نجد فيها ايضاحا لاتجاهه فيلسوفا ، ففى العالم اليوم ثلاثون دولة للمسلمين تتمتع باستقلالها ، ولم يكن عدد هذه الدول أيام اقبال يزيد على ثلاث أو أربع ، وكانت اثنتان منها ـ تركيا وايران ـ تتحولان بسرعة الى نظام علمانى فاصل بين الدين والدولة ، وكانت الصهيونية العالمية ماضية فى نهب فلسطين ، بالتآمر عليها مع انجلترا ، أما فى وطن اقبال فقد كان تاج (شاه جبهان) معقودا على رؤوس تتعاقب من سلالة الملكة فيكتوريا •

ولد اقبال سنة ١٨٧٣ فى البنجاب لأسرة بورجوازية ، وتوفى سنة ١٩٣٨ • وهكذا تصادف نشأته فترة فى تاريخ الهند تعد من أشد فتراته تعقدا وتأزما ، واتصاف خلفيته التاريخية بالتشابك اذا لم نقل بالفوضى أدى الى توزع أعماله بين لغات شتى ، فاللغة التى كان يألف الكلام بها هى لغة أهل البنجاب ، أما قصائده القصار فقد كتبها بالأردية ، وقصائده الطوال بالفارسية على حين كتب أعماله الفلسفية بالانجليزية ، أما لغته الدينية فهى العربية ، بل انه كان ينتوى فى أواخر عمره ان ينطق الهامه الشعرى باللغة الانجليزية •

وسافر اقبال فى شبابه الى أوربا ودرس فى جامعة كمبردج ثم فى جامعة ميونيخ وهى التى منها نال شهادة الدكتوراه فى الفلسفة • فكانت خبرته بأوربا هى سبب أزمته ومنطق التحول فى حياته ، فقد رأى فى المجتمع الاوربى موقفـا من الحياة لو اعتنقه الشرق لا نبعثت أمجاده السالفة العريقة ، ورأى اخوته فى الدين حين عاد الى بلده وقد انبهمت أمامهم السبل وركبتهم الحيرة كأنما عناهم القـرآن بقوله (ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون ـ سورة الشـعراء) وغلب اليأس على اقبـال لما رأى من تواكلهم واعتذارهم بالقدر ، فصب شجنه فى قصيدة طويلة هى ـ رموز نفى الذات ـ بأسلوب تصويرى ، قال فيها :

نائح والليـل سـاج سادل
يهجع النـاس ودمعى هـاطل

تصطلى روحى بحزن وألم
ورد (يا قيوم) انسى فى الظلم

املا فى الصدر فجرت دمـا
لترى فى أدمعى منسجما

ما احتراقى « كشـقيق » أبدا
فيم أستجدى من الفجر الندى

أنا كالشـمع دموعى غسـلى
فى ظلام الليل أذكى شـعلى

(ترجمة عبد الوهاب عزام)

لا مخرج يصبوا اليه اقبال ويصح عنده الا نقل الاتجاه العملى فى فلسفة الغرب الى الشرق وغرسه فى تربته ليتأقلم ويندمج شيئا فشيئا فى الدين الاسلامى ، واقبال شأن معظم الناس ـ لم يكن فيلسوفا صرفا انه لا يبدأ على أساس من النظر العقلى لينتهـى الى نتائج موضـوعية وانما يبدأ من النتائج ويبتدع بحذق حججـا ميتافيزيقية تحمل على الظن بأنهـا وليدة النظر العقلى • سؤال اقبال لنفسه هو : ما هى الفلسفة التى تستطيع انقاذ الدين الاسـلامى من التفكك والتفسخ ، والجواب الذى اقتنع به هو : انهـا الفلسفة التى تمزج بين مذهب الفردية الذى أخذ به نيتشه والمذهب الحيوى الذى أخذ به برجسون فنظرية السوبرمان (الانسان الأعلى) التى أقام عليها نيتشه مذهبه أضحت هى نظرية « الذات » التى أقام عليها اقبال مذهبه ، وليس هناك من ضرر يلزم الاستعارة من حضارة أجنبية بشرط أن تكون العناصر المستعارة قابلة للاندمـاج فى السياق الجديد الذى يراد له أن يستوعبها ، فاذا سألنا عن مدى قابلية مذهب نيتشه لاسـتعارة تستوعبه ـ كما يريد اقبال فلعلنا نجد الجواب فى كتاب الفه نيتشه نفسه باسم « المضاد للمسيح » يقول : لقد حطمت المسيحية الثمار التى كنـا تستطيع جنيها من حضارة القرون الغابرة ، كما حطمت فيما بعد ثمار حضارة الاسلام • فهذه الحضارة المذهلة التى عرفناها للعالم العربى فى اسبانيا هى أقرب الينا منها اليه ، ان مشـاعرنا وأذواقنا أشد استجابة لها منها لحضارة أثينـا وروما ، هذه الحضارة العربيةداستها المسيحيـة بالأقدام حتى قضت عليها فماتت • ثم جاء بعـد ذلك هجوم الصليبيين على كائن كان ينبغى لهم أن يتمرغوا فى التراب **تحت أقدامه** ، وأعنى : تلك الحضارة التى لو قيس اليها القرن التاسـع عشر ذاته لتجلى املاقه وفقره وضعف عقله فى شيخوخته ، المسيحية والخمر يتصـدران أدوات الفساد ، والواقع ان انتفاء الاختيار بين المسيحية والاسلام مماثل لانتفاء الاختيار بين اليهـودى والعربى • (١)

وهذه المقتطفات تصور أبدع تصوير حدةأسلوب نيتشه ومرارته ، وهناك مجال لاقتباس نصوص أخرى مكتوبة باللهجة ذاتها ولكننا أوردنا ما يكفى لتبيان العلة التى من أجلها خلع اقبال على نيتشه نعت « المؤمن » •

أما عن برجسون فكان لا بد له عند اقبـال من تناول مختلف ، فان اقبال أدرك بفطنته المعهودة منه ان الدينـاميكية غير العـاقلة التى يرسي برجسون فلسفته عليها يستعصى تمثلها فى نظر

(١) هذا موضوع يقتضينا أن لانحبذ الخوض فيه الا بحذر ـ أقرأ دراسة مستفيضة عنه فى مقال «السيد محمد اقبال وفردريك نيتشه بقلم سبهاست كشباب ـ ص ١٧٥ـ ١٩٦ ، المجلد الثانى لمجلة Islamic quarterly (اسلاميك كوارترلى) •

الفكر الاسلامي وتقبلها له ، لذلك عمد اقبال بحذق الى تفصيل نظريات الفيلسوف الفرنسى على قد الدين الاسلامى ليتسنى له تمثلها وتقبلها، وهنا نأتى الى قلب فلسفة اقبال ، ولكن قبل أن نستطرد الى تحليلها نعرض لملحوظة جديرة بالتنويه بها هنا وهى انه لم يظهر فى الاسلام منذ ابن رشد المتوفى سنة ١١٩٨ فيلسوف بمعنى الكلمة الا اقبال ، وقد تحرز أهل العلم من المسلمين من توجيه النقد الى المثل الوحيد الذى وجدوه بفضل اقبال لميتافيزيقية عصرية فى الاسلام ، واتخذت كتابات اقبال لهذا السبب طابعا أقرب الى التقديس وهذا الموقف منهم يعوق انبعاث فلسفة اسلامية حديثة ويسير فى اتجاه لو بلغ اقبال لكان هو نفسه أول المعترضين عليه ٠

وكان أكبرهم للعلامة اقبال هو نقض القول بالحتمية التى تظهر آثارها فى السلوك الانسانى على صورة هذا التواكل عند المسلمين والرضاء من الحياة بحظ لا يغبطون عليه ، ولذلك عمد اقبال الى تحليل التجربة الباطنية للفرد لوصفها بأنها « ديمومة خالصة » لا يمسها الزمن التسلسلى وهو الزمن الذى يفهمه عامة الناس بمعنى سلسلة من « الآنات » ٠

وبموازاة ثنائية طبيعة الزمن يتعرض نشاط « الأنا » الى التشعب فى طريقين فانه ينفسخ الى « النفس الفاعلة » و « النفس المنفعلة » (أى النفس الحاسة أو المتذوقة) — الأولى على اتصال مباشر بالمكان والعالم الخارجى للتجارب اليومية ، والزمن كما تعرفه النفس المنفعلة » (الحاسة أو المتذوقة) تفتيته هو ديمونة خالصة تتولى نفس الأنا — من حيث هى نفس فاعلة بالقوة — ادراك تجاربها اليومية فى عالم الأبعاد ، فالزمن الحق خضع اذن للتحيز وتشوه بسبب اضطرار الـ « أنا » للتعامل مع العالم ولكن هذه «الديمونة الخالصة» التى تعرفها النفس المنفعلة (الحاسة أو المتذوقة) يلحقها تبدل ولكن لايلحقها (تسلسل) أو (تتابع) ويكون النظام الزمنى للحوادث قد كف عن تناول هذه الديمومة الخالصة وهذا هو البعد فى التجربة الصوفية ، ويقول اقبال : انها وحدة تشبه وحدة البذرة التى يكمن بها التجارب الفردية لكل أسلافها السابقين ، لا كمون التعدد بل هى وحدة تتمشى كل تجربة فردية فيها فى الكل (*) ٠

ومن النفس المنفعلة تنتقل هذه الديمومة الخالصة» الى الكون وتكون دالة على الـ «أنا العليا»

(*) تنظيم التفكر الدينى فى الاسلام ، اكسفورد ١٩٣٤ ، ص ٤٥ ٠

وبهذا يستقر للطبيعة آله صمد ، وتبدو العناية الالهية تعمل عملها عن طريق المجتمع الاسلامى الذى يصبح مسلكه ذا غرض وهدف واتجاه عقلى ٠ والخلل الوحيد فى هذا المذهب هو — فيما يبدو — استحالة تجريد « الديمومة الخالصة » تجريدا تاما من معنى التسلسل فان وحدة « الديمومة الخالصة » عند اقبال هى بذرة يتجاور فيها مع وجودها الراهن كبذرة كل من ماضيها (أى سلسلة أنسابها) ومستقبلها (أى الامكانيات المتاحة لنموها) ولكن ان كانت الشجرة القادمة كامنة بالقوة فى البذرة فان المسبب يكون كامنا فى السبب ولما كان المسبب لاحقا للسبب فان «الديمومة الخالصة» ، لا تكون بتحرره كل التحرر من التسلسل ولا يسعنا الا أن نقر بأن الحتمية لا تزال قائمة ٠ ونحن اذا أشرنا الى هذا الصدع الجزئى فى ميتافيزيقية اقبال لا نقصد أن نقلل من قدره ، فاننا جميعا — كما قيل — نؤمن بحرية الارادة (رغم كل الحجج التى تعارضها) ولعل أهم جانب فى ميتافيزيقية اقبال هو الحاحها على القول بتعدد طبيعة الزمن ، ويؤكد هيدجر أن الزمن أبعد ما يكون عن اجتياز مسار قابل للقياس كأنه خط مرسوم وفق حد مسطرة بل هو نسيج معقد لاتجاهات شتى ، كما لاحظ (دن) و (بريستلى) أن سر الخلود قد يكمن فى أن وجود الانسان لا يرسم حدوده زمن فرد ٠

وفى رأينا أن الميتافيزيقية الاسلامية المرتقبة ينبغى أن تتحرك فى نطاق الشريعة ، وقد يعرف الاسلام من غد نوعا من « الشريعة المتجددة » كما حدث للكثلكة فى حركة الطوماوية الجديدة وعلى كل حال فان قصور ميتافيزيقا اقبال يؤكد أن فلسفة أو وحدة ثقافية كالتى يأتى بها الاسلام انما يفلح نموها على أفضل وجه اذا كان هذا النمو من داخلها فى داخلها ، ويبقى على كل قوم ان يصنعوا قدرهم ، لا لشىء الا لأنه لا سبيل أمامهم سوى ذلك ٠

ومع ذلك فأيا كان الحكم النهائى على فلسفة اقبال فانه لا يمنعنا من ان نقدر كل التقدير ماترتب على مقدماته من قيم أخلاقية ، فى حد ذاتها ، وان نقدر أيضا أثرها المرتقب على المجتمع الاسلامى ٠

وإذا كان اقبال ــ اذا نظرنا الى فلسفته ·· يعد من المبتدعين فانه ــ اذا نظرنا الى آرائه الاجتماعية ــ يعد مصلحا محافظا ، وليس من المفارقات قولنا هذا فقد قال : « صدقوني ، ان أوربا اليوم هي أكبر عائق في طريق الرقي الأخلاقي للانسان ، على حين ان المسلم مزود بالمبادىء الفكرية العليا التى أتى بها الوحي ، المنبعث نطقه من أعمق أعماق الحياة ، ويرتد به المسلم من برانيته الى جوانيته » (*) وهذه الفقرة محورية في موقف اقبال ، فانه يتطلع الى المجتمع الأمثل الذى يتحرك الاسلام ــ أو ينبغي له أن يتحرك ــ نحوه ، هذا هو نداء اقبال ، وهو ، اذا نحينا جانبا جدارته بغير نزاع بلقب الشاعر ــ يعد من أجل مآثر اقبال

اذ رأى ان الصراع بين الطبقات ناشيء من موقف خاطيء من حق الملكية الذى يسير به القرآن نحو الالغاء ، فموقف القرآن من حق الملكية واضح في الآية الشريفة (ان الارض لله يورثها من يشاء والعاقبة للمتقين ــ سورة ال عمران) · ومعنى هذا ان الأرض وديعة في يد الانسان وليست ملكا خالصا له ، وبمعنى آخر أن الدنيا وديعة من الله عند الانسان ، محاسب هو عليها أمام ربه ، والمجتمع الاسلامي ــ على خلاف بقية المجتمعات ــ قد أقامه الله ، وفقا لدستور هو القرآن ، فليس الاسلام دينا بالمعنى الذى نفهم به الدين اذا اطلقناه على البوذية أو المسيحية ، فهما بيانات ميتافيزيقية تشرح لماذا لم يكن غير الذى هو كائن ، على حين ان الاسلام هو نظام مستند الى خلفية ميتافيزيقية تضفي بدورها على هذا النظام كرامته وصدقه المتعالى الترانسندنتالى) فالاسلام يسعى دائما الى التوفيق بين الدين والدنيا ، بين مطالب البدن ومطالب الروح ، في وحدة جديدة تسمو على كل من رافديها ويقول اقبال في هذا الصدد : للدين الاسلامي حقيقة واحدة تظهر كسلطة دينية ــ اذا نظرت اليها من زاوية ، وكدولية (سلطة مدنية) اذا نظرت اليها من زاوية أخرى ، وليس بصحيح القول بأن السلطة الدينية والدولة هما جانبان أو وجهان لشيء واحد ، فالاسلام حقيقة فرد واحدة

(*) المرجع السابق ، ص ١٧٠

لا تنحل عناصرها وتبقى كما هي ، وانما تكون سلطة دينية اذا نظرت اليها من ناحية وتكون دولة اذا نظرت اليها من ناحية أخرى (*) ·

لاعجب اذن ان كان اقبال يتجنب اسمي مصطفى كمال ورضا شاه تجنبه للحرام ، كما يتبين من بعض قصائده القصيرة الناضحة بالمرارة ، والمكتوبة بالأردية ·

والذين يظاهرون العلمانية بيننا لا يقدرون على دحض حجج اقبال والأفضل عندهم تجاوزها والسكوت عليها كما يفعلون بآراء نابليون الذى لم يكن متحمسا للعلمانية ، ولا يصب اقبال هجومه على المطالبين باقتباس حضارة الغرب بل يصبه أيضا على حضارة الغرب ذاتها ويزرى بها وهذه أبيات له عما تعنيه فرنسا بدورها الحضارى في سوريا : ــ

وهبت أرض سوريا للغرب نبيا

لا تسل عن طهره ، انه كان تقيا ·

كان صنوا للبراءة ·

كافأ الغرب صنيع سوريا بعطايا :

ميسر ثم خمر ، وبغايا

ويزيد موقفه بيانا في أبيات عن سوريا وفلسطين فيقول :

لو طالب اليهود بأرض فلسطين

فلماذا لا يطالب العرب بأسبانيا ؟

وكان حرص اقبال أن يصون الاسلام من كل صور الانحراف التى قد تتعرض له حضارته ، فكما هاجم الغرب ونبه الى خطره هاجم العناصر المدمرة داخل الاسلام ونبه الى خطرها وهاجم تقاعس المسلمين وعد أشد من الخطرين السابقين جسامة · ونشر اقبال رسائل عديدة لمحاربة القاديانية بل مضى الى حد أن طالب الحكومة بأن تتخذ ضدها تدابير وقائية (٢) · وكان اقبال لا ينظر الى مناصرة الغرب للمرأة الا بعين الريبة ، وحض المرأة المسلمة على أن تتخذ من فاطمة

(*) المرجع السابق ، ص ١٤٦ ·

(٢) شاملو (ناشر) ، أحاديث وكلمات لاقبال ، أكاديمية المنار ، لاهور ، ١٩٤٨ ، ص ٩٣ ــ ١٤٤ ·

الزهراء بنت الرسول مثالا لهـا وأن تقتدى بطهرها ووداعتها وطاعتها •

وفى الحق ان سلاسة الطبع المفضية الى التطوع بالانقياد والتسليم هى من محاور الاسلام ومن محاور فهم اقبال له ، تمثلا بقول القرآن : (فان حاجوك فقل أسلمت وجهى لله ومن اتبعن ــ سورة آل عمران) •

ووجهى هنا تعنى نيتى والاتجاه الذى أوجه اليه بصرى • ومن فعل اسلم اشتق اسم المسلم، لأنه هو الذى يسلم نفسه لله ومشيئته ، كما تبينت فى القرآن ، فالشريعة هى مظهر مشيئة الله ، وتعنى أيضا وحدة الجماعة التى أسلمت لله ، يقول اقبال فى قصيدته « رموز نفى الذات » : ــ

أمة خلت يداها ألسننا

ككثيب من رمال وهنا

(ترجمة عبد الوهاب عزام)

والعلاقة بين المؤمن وربه يقصد القرآن التعبير عنها أجمل تعبير حين جعلها بين عبد ومعبود ، وتتكرر فى القرآن كلمة « عبادى » وهـذا لأن العبودية لله تعنى تحرر الانسان من كل سلطان آخر ، فاذا تقبل الله تسليم المؤمن أمره اليه طواعية فرض عليه أن يخضع خضوعا تاما للشريعة كما بينها القرآن ، ونجد هذا المعنى واردا فى قصيدة رموز نفى الذات بأسلوب تعليمى صريح : ــ

انت يا من تحرر من عرف قديم

ضع من جديد فى قدميك قيدا

رقيقا من الفضة

واياك أن تشكو من فروض الشريعة

اياك والخروج عن سنة محمد •

ونترك للمختصين الموازنة بين شعر اقبال بالاردية وشعره بالفارسية ، وان كان من المقر به ان اقبال فى نظمه للحكمة قد بلغ القمة التى بلغها ميرزا غالب فى شعره الغزلى ، هذا اذا كان مرجع الحكم هو أرض الهند وحدها ، واذا كان الرأى يختلف فى فلسفة اقبال فانه لا يختلف فى أغراضه وأهدافه ، فان تمسكه بالسنة فيما يتعلق بالمجتمع الاسلامى وحضارة الاسلام ، ثم اخلاصه للاسلام فى محنته سـواء فى الهنـد أو فلسطين وفهمه العميق للشريعة ووقفه كل جهده للوصول الى فلسفة اسلامية عصرية كل هذا يجعله جديرا بأن يحتل المقام الذى رفعه النـاس اليه ، مقـام المفكر الاسلامى الرائد فى هذا القرن ، وكان يحلم بالاسلام وقد وجد بعثه من جديد ، ولكنه عـلى خلاف الآخرين كان لا يقنع بالاحلام ، فهو ــ فى تحليل أخير ــ بشير يدعو الى العمل وينادى بالجهاد والكلام الذى خاطب به المرأة المسلمة فى قصيدة رموز نفى الذات تتعدى رسـالته فروق الذكر والأنثى :

فلتكن فاطمة قدوة لك

تدركينها ولا تغيب عن ذهنك

حتى ينبت على غصنك حسين جديد

وتزهر حديقتنا بعصرها الذهبى

واذا سألت كيف ترتد حديقة الى الخصب بعد أن طال عليها الجدب فالجواب تجده فى قصيدة قصيرة لاقبال تلخص آراءه وتستوعبها •

قالت الصخرة التى ضعضعها لطم البحر

عشت الحقب الطوال

فلم تنبئنى أى شىء أنا

هتفت بها موجة مندفعة اليها

فى الحركة حياتى

وفى الجمود مماتى

• • •

ملحوظة :

*** بسبب ازدحام هذا المقال بمصطلحات الفلسفة ــ ولست من فرسانها ــ رأيت أن اتثبت من صـحة نقلى له عن الانجليزية فعرضته على صديقى الاستاذ عبد الغفـار مكاوى فتطوع بمراجعته واستدراك مافاتنى جزاه الله خيرا ••**



نجم يوشك أن يخبو

شعر : النعمان القاضي

- ١ -

ـ قل لى ·· قل لى
« من يحمل يافلبى همى ؟ »
ـ « امك ·· تحمل همك ·.· أمك ! »
ـ « أمى ؟ أمى كانت تفعل !
انى اسأل !
من ذا يحمل همى الآنا ؟
من يحمل احزان الفود الأشيب ؟
أثقال الظهر المحدودب
من يحمل هم القلب الكهل ؟ » ·
·· كانت تتأرجح فى جفنيه غمامات شجن
وهمت دمعة
غسلت ماعلق من الأمسية الشتوية
بجدار الكون
ورنا نحو الافق المتلاشى فى الظلمه
فرأى غيمه
ظللت الأفق المخضـــوضب بدماء الشـــمس المشنوقة
وبدت كالرقعة فى الخيمه
وهناك على صدر الأفق
كانت نجمه
ترعش فى أجواز البحر اللجى
كرضيع أسلم جفنيه للنوم ولما يغرق فيه
كرجيع حداء يتبدد فى جوف التيه
كذبالة شمعه
تلقط أنفاسا راجفة فى كف رياح الأبديه

- ٢ -

أمى فطمتنى بالصبر
ذوبت الصبر على الثديين
فشببت أحس مرارته فى الشفتين
وظللت أتوق الى الحلوى
أبحث عنها فى كل طريق
فى قلب صديق
فى شفة رفيق
ياحلو الريق
لازلت أتوق ·· ان نتقاسم أقداح المر

- ٣ -

غن ·· غن
قد فاتت أزمان اللوم
لا تتلوم من عاش من العمر ثلاثا وثلاثين
طفلا ممرور الشفتين ·· مســـيحا مصلوبا فى شجر الوهم
مشدودا من عظم الحقوين
دقوا المسمار بمعصمه قهرا لحم الكفين
لازال يتوق
ياحلو الريق
غن من شعر ابن زريق
لا تعزله ·· العزل مرير يفجعه والحق تقول ··
·· لكنك لن تبلغ أبدا مسمعه

- ٤ -

صاحبتى جاءتنى يوما
ـ ورنا فى آفاق الظلمه ـ
تخبرنى أن الصبر قدر
ـ ورأى غيمه ـ
تلقمنى ثدى الأم المر ·· تخفى الحـــلوى بين الشفتين
ـ وهمت دمعه ـ
ظللت الأفق المخضوضب بدماء الشمس المشنوقة
واختنقت فى الظلمة نجمه

د . النعمان القاضى

قضية التأريخ اللغوى

وحظ اللغة العربية منها

بقلم : د. حسن عون

لقد أصبح من الواضح فى ميدان الدراسات اللغوية الحديثة أن التعرف على تاريخ اللغة يعتبر من أهم الدراسات اللغوية فى فروعها المختلفة ، ان لم يكن أهم تلك الدراسات على الاطلاق ، فكل أصحاب لغة مهذبة يحاولون ما وسعتهم المحاولة أن يبينوا للدارسين مراحل تطور هذه اللغة منذ نشأتها حتى عصر نضجها وازدهارها مترسمين خطى هذا التطور ومبرزين معالم التغيير فى كل نقلة لهذه اللغة من طور الى طور آخر ، اذ أن ذلك يكشف عن أمور بعيدة الأثر ويميط اللثام عن حقائق لغوية كانت تغلفها سحب من الاوهام والخيالات • ولعل أهم مايعود على اللغة وعلى دارسها من وراء التعرف على تاريخها ما يأتى :

أولا – ان معرفتنا بتاريخ اللغة يرينا بصورة واضحة كيف كانت اللغة فى طفولتها من حيث أصواتها وألفاظها وتراكيبها وميادين استعمالاتها المختلفة ، ثم يرينا كذلك كيف كانت مقوماتها الطبيعية والاجتماعية التى ساعدت على نموها وانتقالها من مرحلة الى أخرى • ونتيجة ذلك يمكن التعرف على حالة المجتمع اللغوى نفسه ومبلغ ما كان عليه من الوعى الفكرى والادراك الاجتماعى والتصور الذهنى فى مجال العالم المادى والعالم الروحى ، فقد غدت دعامة من دعائم الدراسات الاجتماعية •

ثانيا – ان التعرف على تاريخ اللغة يهيىء السبيل أمامنا لكى نفهم جيدا وبصورة مؤكدة الآثار اللغوية المختلفة فى عصورها التاريخية ، اذ أن لغة كل عصر تختلف الى حد ما عن لغة العصر الآخر ، وعلى ذلك فقد تختلف معانى الألفاظ فى عصر عنها فى العصر الآخر •ومن هنا كان لابد لفهم الآثار الأدبية المؤلفة فى عصر ما من فهم معانى الالفاظ المستعملة فى ذلك العصر • وتفسير هذه الألفاظ على ضوء معناها الحقيقى لا تفسيرها على ضوء معناها فى عصور سابقة أو لاحقة لعصر تلك الآثار كما يفعل الكثير من رجال الادب حينما يتصدون لشرح التراث الادبى فى معاهدنا العلمية وكلياتنا الجامعية •

ويتضح من ذلك كم نحن فى حاجة ملحة الى تقييم تراثنا الادبى شعرا ونثرا وفهمه فهما جديدا واعيا بدل الخوض فيه دون تريث ودون الأخذ بالوسائل الجادة التى تمهد السبيل للفهم الدقيق الصحيح ، فالألفاظ شأنها شأن الكائنات الحية قد ينقرض بعضها ، وقد تتغير شحنتها الدلالية من القوة الى الضعف وبالعكس حسب ظروف استعمالها الخاص فى الازمنة المختلفة • فليس من المعقول،والامر هكذا أن تشرح القصيدة الجاهلية مثلا بالمعنى المتداول حاليا أو بأول معنى يصادفنا فى المعاجم اللغوية ان أحوجنا الامر الى الرجوع لهذه المعاجم ، فقد يكون هذا المعنى المعجمى قد اكتسبه نفس اللفظ فى عصور لاحقة فيجيء شرح القصيدة مضطربا فاترا لاحياة فيه ولا يصور المفهوم الذى كان يقصده الشاعر أو لا يحمل الشحنة من الدلالة والأحاسيس والمشاعر التى كانت تجول فى نفس الشاعر ويريد أن ينقلها الى السامع وقت نظم القصيدة •

ولعل هذا ، فيما نعتقد ، هو أهم مظهر من مظاهر القصور فى فهم نصوصنا الادبية ، وهو فى نفس الوقت مصدر شكوى من يتبرمون بطريقة شرح الأدب العربى بمدلولات واحدة للألفاظ مهما اختلفت عصور تلك الآثار الادبية•

ومن أجل ذلك كان تراثنا الأدبى القديم فى حاجة ملحة الى دراسة جديدة وفهم جديد وتقييم جديد فكثير من الالفاظ اللغوية تكتسب مدلولات

جديدة في مسايرتها للزمن ، أو على الأقل تكتسب قوة أو ضعفا في اطار مدلولاتها الاولى ٠

والشواهد على ذلك كثيرة متعددة ، خذ مثلا كلمة « طف » المشتقة من « الطف » ،وهو ،فيما نعتقد الأصل الحسى لكل الصيغ المتفرعة من هذه المادة ، وكان « الطف » اسما لجبل يفصل شبه الجزيرة العربية عن العراق ، ثم انتقل هذا اللفظ بهذا المدلول فأصبح يطلق على شاطىء البحر وعلى حافة الجبل .وعلى النهاية من كل شيء ، وهذا الانتقال لا يزال فى دائرة الماديات أو المحسوسات وكان طبيعيا أن يدل الفعل المأخوذ منه (طف) على الوصول الى النهاية ، ثم تطور معناه بعد ذلك فأصبح يدل على الزيادة فوق النهاية كما توحى بذلك أصوات اللفظ عندما نحللها تحليلا صوتيا ثم تطور مدلوله بعد ذلك مرة أخرى فأصبح يدل على الزيادة فوق النهاية وعلى النقصان تحت النهاية ، ونعتقد أن نزول القرآن الكريم كان فى هذا الطور الأخير من الدلالة ، ومعنى ذلك أن لفظ « طف » صار يدل على الزيادة والنقصان فى نفس الوقت ، أى على الشيء وضده ٠ وقد استعمل القرآن الكريم هذا اللفظ بهذا المعنى فى قوله تعالى « ويل للمطففين ، الذين اذا اكتالوا على الناس يستوفون ، واذا كالوهم أو وزنوهم يخسرون » ، فلفظ « مطففين » فى الآية الكريمة من الناحية اللغوية ــ كما يفهم منه فى عصر الاسلام ــ يدل من غير قرينة أخرى على المعنيين فى نفس الوقت ، أى الذين يزيدون وينقصون ، أى الذين يزيدون فى الكيل حينما تكون لهم مصلحة فى الزيادة ، وينقصون فيه حينما تكون لهم مصلحة فى النقصان، واختيار القرآن الكريم هنا لهذا اللفظ جاء لحكمة بلاغية سامية ، هى الايجاز والاقتصاد فى اللفظ الى أبعد حدود الايجاز تمشيا مع ما يقتضيه المقام من اصدار الحكم على هذه الطائفة من الناس بأخصر عبارة لفظية ممكنة ومع أن القرآن الكريم قد بين هذا المعنى بوضوح حينما قال بعد ذلك مباشرة « الذين اذا اكتالوا على الناس يستوفون واذا كالوهم أو وزنوهم يخسرون» نقول مع أن القرآن الكريم قد بين ذلك بوضوح فقد غاب عن بعض المفسرين هذا الملحظ ففسر فريق منهم «المطففين » بالذين يزيدون فى الكيل فقط، وأضاف فريق آخر أن مفهوم النقصان جاء تبعا لمعنى الزيادة ولم يجىء من دلالة اللفظ نفسه عليه ، وفى هذا ــ كما نعتقد ــ تضييع للمعنى البلاغى المطلوب وتفويت للغرض من الايجاز والاختصار فى هذا المقام ٠ وبعد عصر صدر الاسلام تطور هذا اللفظ مرة أخرى فأصبح لا يقصد من التطفيف الا الزيادة فقط ، وأهمل منه مدلول النقصان ، ونستطيع أن نرى ذلك فى الآثار الادبية أثناء العصر الأموى والعصور العباسية ، بل استمر ذلك المدلول حتى فى لغة العصر الحديث ٠ ونكتفى بعد ذلك بمثل آخر له دلالته ومغزاه ، اذ وقع فيه الزمخشرى ، الذى نجله ونقدره ونعرف له جميعا مكانته اللغوية وقيمة مؤلفاته في النحو واللغة ، وفوق ذلك فقد اعتبره كثير من العلماء واحدا من كبار أئمة اللغة ، غير أن ذلك لم يمنعه من التورط بسبب عدم المامه بتاريخ اللغة أو بتاريخ مدلول الالفاظ اللغوية ٠

يروى الزمخشرى عن ابن مسعود رضى الله عنه أنه قال : « جردوا القرآن ليربو فيه صغيركم ولا ينأى عنه كبيركم » ، ويحاول الزمخشرى ،معتمدا ــ فى ظننا ــ على ما كان سائدا فى عصره من مدلول كلمة « جردوا » أن يشرح المقصود من عبارة ابن مسعود فيقول : أراد تجريده عن النقط والفواتح والعشور لئلا ينشأ نشىء فيرى أنها من القرآن ٠ هكذا يقول الامام اللغوى فى كتابه ــ الفائق ــ جـ ١ ٠ ص ١٨٦ ٠

ونحن من جانبنا نستبعد تماما أن يكون هذا المدلول هو الذى قصده ابن مسعود ، ذلك أن محاولة النقط التى كانت تستهدف شكل أواخر الكلمات بالحركات الاعرابية قد تمت على يد أبى الأسود الدؤلى فى عصر زياد ابن أبيه ، وأن محاولة النقط الثانية ، التى كانت تستهدف تمييز بعض الحروف الهجائية المتشابهة فى الرسم عن البعض الآخر كالباء والتاء والثاء والنون والياء وكالجيم والحاء والخاء ٠٠٠ الى آخر ما هنالك من رسم واحد لصوتين مختلفين ، والتى عرفت بنقط الاعجام ، نقول ، ان هذه المحاولة الثانية لنقط الاعجام قد تمت على يد نصر بن عاصم الدؤلى أو الليثى ٠

كما يذكر القاضى أبو سعيد الحسن بن عبد الله

السيرافى فى كتابه ــ أخبار النحويين البصريين بدعوة من الحجاج بن يوسف الثقفى ، وكلتا المحاولتين قد تمت بعد عصر ابن مسعود رضى الله عنه ٠

ولكى نلقى مزيدا من الضوء على هذه الحقيقة ليتبين القارىء كيف يتورط كبار العلماء ــ عن غير سوء قصد طبعا ــ فى بعض آرائهم بسبب عدم المامهم بتاريخ اللغة أو بتاريخ مدلولاتها اللفظية ، نقول ، لكى نلقى مزيدا من الضوء على هذه الحقيقة نذكر أن هناك شخصين كل منهما يدعى عبد الله بن مسعود ، ولا يمكن أن يكون المقصود بابن مسعود فى رواية الزمخشرى الا واحدا منهما ٠

اول هذين الشخصين هو عبد الله بن مسعود الثقفى ، وقد توفى هذا مستشهدا مع أخيه فى موقعة الجسر المشهورة بين العرب والفرس أيام خلافة عمر بن الخطاب بعد أن أبلى العرب فيها بلاء حسنا ٠

والثانى يسمى عبد الله بن مسعود ابن غافل الهذلى ، وقد توفى بالمدينة سنة ٣٢ هـ وصلى عليه عثمان بن عفان وهو خليفة المسلمين ٠ ومعنى ذلك ببساطة أن هاتين الشخصيتين قد فارقتا الحياة قبل محاولة نقط الشكل فى المصحف الكريم وقبل محاولة نقط الاعجام فى الحروف الهجائية العربية ٠

ثالثا ــ ان التعرف على تاريخ اللغة يهدينا حتما وبطريقة مؤكدة الى التعرف على قضية الدخيل اللغوى : متى وصل هذا الدخيل ؟ ومن أى طريق عبر اليها ؟ ثم مدى ما اعتراه من صقل وتشذيب حتى يتلاءم مع البيئة الجديدة من حيث الأصوات الغوية ومجاراة اللغة الأصلية فى التفرع والاشتقاق الحسى والمعنوى أو الحقيقى والمجازى بحيث تكون هذه الألفاظ الدخيلة على مر الزمن أسرا لغوية كما هو الشأن بالنسبة للألفاظ اللغوية فى البيئة الأصيلة ٠

ومما يوضح أهمية هذه القضية هو ما نجده من خلاف طويل وجدل عنيف بين عدد من علمائنا السابقين ، لغويين ومفسرين على السواء ، حول كثير من الكلمات الأجنبية التى دخلت اللغة العربية والتى استعملها القرآن بصفة خاصة مثل كلمة « ويل » و « أوبى » و « منسأه » و « حطة » و «هيت» و «سندس» و «استبرق » و «قسوره» و « قسطاس » و « صراط » و « أباريق » و « الا» و « اصرى » و « أبا » و « أسباط » و « أواب » و « تنور » و « تتبيرا » و « جبت » و « حصب » و « حوبا » و « دينار » و « الرس » و « الرقيم » و « زنجبيل » و « سجين » و « سلسبيل » و « سجيل » و « سجل » و « سرادق » و « طاغوت » ، الى غير ذلك من اليكلمات التى تحدث عنها الثعالبى والسيوطى والشيخ حمزه فتح الله وغيرهم من رجال التفسير واللغة ٠

فهناك من العلماء من لا يتحرج من أن يقول فى صراحة انها كلمات أجنبية دخلت اللغة العربية فى عصور مختلفة بحكم المخالطة والجوار ، ومنهم من يستبعد ذلك ويستنكر أن يستعمل القرآن الفاظا ليست عربية ويذهب مذاهب شتى فى تفسيرها وتلمس أصل عربى لها ٠ ولكل فريق بالطبع حججه وأدلته وبراهينه ووجهات نظره

ولا نحب أن نترك هذا الموقف دون اشارة لرأينا فيه : من المسلمات أنه لا يمكن للغة أن تعيش بمعزل عن اللغات الاخرى ، فهى بحكم الجوار والاتصال لا بد أن تعطى وتأخذ ، بل ان ذلك يعتبر عاملا من عوامل حيويتها اوثرائها والابقاء عليها ٠ واللغة العربية كغيرها من اللغات قد اتصلت فى تاريخها الطويل باللغة الفارسية واللغة اليونانية واللغة اللاتينية واللغة المصرية واللغة الحبشية واللغة العبرية وغير ذلك من لغات أخرى ٠

ونحن لا نجد غضاضة أبدا فى أن يكون القرآن الكريم قد استعمل بعضا من الكلمات الاجنبية لأغراض بلاغية واضحة جدا فى بعض آياته ، ولولا رغبتنا فى تجنب الاستطراد والخروج عن الموضوع الأصلى لذكرنا بعض الامثلة المؤيدة لهذا الرأى ٠ ولمن يرى أن القرآن الكريم لم يستعمل الفاظا أجنبية لأنه قرآن عربى مبين أو لأنه نزل بلسان عربى مبين نقول : اما أنه عربى فى أكثريته العظمى ، واما أن هذه الالفاظ الاجنبية بعد دخولها فى اللغة العربية وجريانها على ألسنة العرب وتداولها وفهم مدلولاتها بين أفراد

المجتمع العربى قد أصبحت عربية بحكم الموطن والاستعمال أو سريان المدلول .

رابعا — ان تاريخ اللغة فى اللغات المعربه يكشف لنا كذلك حقيقة الوضع بالنسبة لقواعد أو علامات الاعراب المختلفة فى التراكيب اللغوية؛ ثم انه يضع حدا لما كانت تردده بعض الطوائف من أن هذه اللغة أو تلك وجدت بهذه السمات الاعرابية منذ النشأة ، وقد قيل ذلك بالنسبة للغة العربية ، فقد اصبح من غير المشكوك فيه — على ضوء الدراسات التاريخية للغات أن علامات الاعراب لم تنشأ مع اللغة ؛ وانما تجىء فى مرحلة تالية ونتيجة لعوامل متعددة ، كما أصبح من غير المشكوك فيه أيضا أن هذه العلامات الاعرابية لا توجد طفرة ولاتولد فى يوم وليلة ؛ وانما تبدأ كاللغة نفسها ، فى حالة اضطراب وعدم استقرار ، ثم تاخذ سبيلها فى النمو والتكامل حتى تتضح معالمها وتستقر ظواهرها وتثبت أسسها وتطرد أقيستها بين الناطقين بها : فتغدو هذه العلامات سمة أصيلة مميزة لتلك اللغة ؛ وقد ظهر ذلك واضحا فى اللغات ذوات التاريخ المعروف كاللاتينية مثلا . تاريخ اللغة اذن يقضى على كثير من الأوهام والخيالات التى كانت تتردد فى بعض الأوساط اللغوية وتحيط اللغة بسحابة من الغموض أو تجعلها واحدة من الظواهر الخارقة التى تشذ عن القوانين الطبيعية ؛ فيحول ذلك كله دون التعرف على أوضاعها والنفوذ الى ادراك حقيقتها .

والآن — وبعد التوضيح الى حد ما لقضية التاريخ اللغوى — نعود فنسأل :

ما هو حظ اللغة العربية من الدراسة التاريخية؟

لقد ظل تاريخ اللغة العربية مشوبا بكثير من الغموض حتى العصر الحديث ؛ كما ظل هذا التركيب — تاريخ اللغة العربية — لايثير فى أذهان أغلب الدارسين للغة العربية والمهتمين بآثارها الادبية أكثر من معرفة تاريخ مدلول الالفاظ منذ العصر الجاهلى ، عصر نضجها واكتمالها ، حتى العصرالحديث ؛ أما ما وراء العصر الجاهلى فلا يدخل فى الحساب وليس له أدنى اعتبار ؛ وكأن اللغة العربية فى تقديرهم قد وجدت على هذه الصورة من التكامل والازدهار ؛ والواقع أن تاريخ اللغة العربية شيىء آخر غير ذلك . وكثيرا ما تساءلنا طورا مع أنفسنا وطورا آخر مع طلاب الدراسات اللغوية : لماذا لم يحاول قدماؤنا اللغويون منذ عصر الخلفاء الراشدين أو على الأقل منذ أواخر العصر الأموى ، عصر انتشار الدراسات اللغوية والتعمق فيها والتخصص فى بعض جوانبها : حتى القرن الخامس الهجرى ، حيث بلغت الدراسات اللغوية لدى لغويى العرب ذروة لم تبلغها بالنسبة لأية لغة أخرى ؛ نقول . لماذا لم يحاول لغويونا القدماء ، التعرف على تاريخ اللغة العربية فى عصورها القديمة التى سبقت العصر الجاهلى رغم أنهم كانوا أقرب منا عهدا باللغة وبمراحل تطورها ؟

لم نجد على هذا السؤال الذى كان يفرض نفسه علينا بالحاح ، جوابا مقنعا شافيا نستريح له ونطمئن اليه ؛ ولكن مع ذلك كنا نرجح فكرة على سائر الأفكار الأخرى : كنا ، ولا نزال — نظن أن ظاهرة التأريخ للغة العربية لم تثر عند القدماء أى اهتمام ولم يروا حاجة اليها ما داموا يملكون زمامها فى أصفى تعبيراتها وأنقى أساليبها وأزهى عصورها ، وما دامت تصور فى نظرهم لغة الوحى ولغة القرآن ولغة الحديث ، وما داموا كذلك يرون أن بعض الصحابة الأجلاء يفسر غريب القرآن بما جاء من ألفاظ مماثلة فى الشعر الجاهلى كل ذلك أغناهم أو صرفهم عن التفكير فى أمر اللغة العربية قبل العصر الجاهلى .

ونحن اذ نقرر ذلك نضرب صفحا عن بعض محاولات جزئية جاءت عرضا وغير مقصودة لذاتها عند بعض اللغويين القدماء ؛ مثل الذى نراه عند بعض المفسرين للقرآن الكريم ، ومثل الذى نراه عند من تصدى للكتابة عن فقه اللغة كثعلب وابن فارس ، ومثل الذى نراه عند أصحاب المعاجم اللغوية كابن دريدر فى كتابه — التهذيب —

نخلص من ذلك الى أن الوضع بالنسبة لقضية تاريخ اللغة العربية استمر على هذه الحال حتى العصر الحديث ، حيث يمكن تمييز ثلاث محاولات مختلفة لهذه القضية .

قام بالمحاولةالأولى فريق منالمستشرقين وتبعهم فى ذلك بعض اللغويين فى الشرق ؛ ونتيجة لما ذكره هؤلاء وأولئك عرف أن اللغة العربية واحدة من اللغات السامية المتعددة ، وأنها أقرب من

أخواتها الى اللغة السامية الأم ، التى كانت لغة سام بن نوح عليه السلام ؛ ذلك لأنها نشأت فى الموطن الأصلى للساميين أى شبه الجزيرة العربية؛ وهى بهذا الاعتبار تشبه اللغة الايطالية من بين اللغات اللاتينية الأخرى كالفرنسية والاسبانية اذا ما أريد الرجوع بها الى الأصل اللاتينى أو الى اللغة اللاتينية الأم التى كانت فى وسط ايطاليا ، أى فى المنطقة المعروفة قديما باسم لاسيوم ٠

من الغربيين رينان الفرنسى وقد ذكر ذلك واطلعنا على آرائه فيما خلفه من آثار لغوية وأدبية عديدة ، ومنهم شاخت وكراوس الالمانيان وقد أثبتا ذلك فى محاضراتهم لطلبة قسم اللغة العربية من كلية آداب القاهرة فى الثلاثينيات من هذا القرن وكنا ضمن طلبتهم ، ومنهم ويلفنسون ، أستاذ اللغات السامية فى دار العلوم وفى قسم اللغة العربية من آداب القاهرة ، ومنهم كوهين ، أستاذ السوربون وليفى بروفانسال ، أستاذ معهد اللغات الشرقية فى باريس ، وقد سمعنا ذلك منهم يوم كنا فى فرنسا ٠

ومن الشرقيين الأستاذ على عبد الواحد فى كتابه فقه اللغه والاب أنستاس البغدادى الكرملى ، وصاحب هذا البحث فى غير واحد من مؤلفاته ٠ ووصل هذا الجهد الى التعرف على أصل اللغة العربية اعتمادا على بعض متفرقات فى كتب قديمة وعلى ما استنتجه المستشرقون من قوانين المشابهة فى كثير من العناصر اللغوية بين العربية وغيرها من اللغات السامية الأخرى ، وكل ذلك أمر نظرى يعتمد على أدلة منطقية وليس له ما يؤيده من الأدلة المادية ٠ ومن الحق أن نقرر أنه ــ رغم سيرنا فى هذا الركب واثبات ذلك فى عدد من مؤلفاتنا ــ ينبغى أن نتقبل ذلك الآن بكثير من الحيطة والحذر فنحن مع هذا كله لا نزال نجهل الاجابة على هذه الاستفهامات ما هى حقيقة اللغة السامية الأم ؟ ومتى وكيف تفرعت منها اللغة العربية ؟ وما هى حقيقة اللغة العربية عندما اتخذت لنفسها طريقا غير طريق اللغة السامية الأم ؟

أما المحاولة الثانية فقد قام بها كذلك عدد كبير من العلماء الغربيين ومن جنسيات مختلفة ؛ فيهم الفرنسيون وفيهم الألمانيون وفيهم الانجليز وفيهم الأمريكيون ٠ وقد اجتهد هؤلاء جميعا وتعاونوا فيما بينهم لجمع وكشف النقاب عن كثير من النقوش اللغوية فى شمال شبه الجزيرة العربية وفى شرق الأردن وفى سوريا وفى المناطق الصحراوية الفسيحة الواقعة فى الشرق وفى الشمال الشرقى من الأردن وفى الشرق من سوريا ؛ وكان ذلك كله يدخل ضمن ماكان يعرف قديما بمملكة تدمر ٠

وبعد أن توفر لهؤلاء مجموعات كبيرة من النقوش اللغوية انكبوا على تحليلها ودراستها ثم انتهوا الى نتيجة تكاد تكون محققة ؛ هى أن هذه النقوش ، التى عرفت لأسباب مكانيه ، بالنقوش الصفويه والثمودية واللحيانيه ، تمثل فترة من حياة اللغة العربية سابقة على عصر نضجها وازدهارها ؛ تمتد هذه الفترة من القرن الثانى حتى القرن الخامس الميلادى ٠

بدأت محاولة هؤلاء العلماء لكشف هذه النقوش وجمعها فى أوائل النصف الثانى من القرن التاسع عشر واستمرت حتى نهايته ولا نستطيع فى هذا البحث أن نقدم للقارىء صورة واضحة عن اللغةالعربية وسماتها العامة وخواص تراكيبها وقواعدها فى خلال هذه الفترة الزمنية ٠

ومن الحق أن نقرر كذلك أن هذه النقوش ــ رغم الجهد الذى بذل من أجلها ورغم النتائج الأولية لدراستها ــ لا تزال فى حاجة الى دراسة أشمل وأعمق من وجهة نظر قضية التأريخ اللغوى بالنسبة للغة العربية ؛ وفوق ذلك لكى تتضح صورة اللغة العربية فى هذه الفترة ــ ينبغى أن ندخل فى الحساب أيضا الانتفاع بما جاء مشتتا فى كتب اللغة والنحو والصرف ، وبصفة خاصة ما جاء فى التهذيب لابن دريد وكتاب النوادر لأبى زيد ثم ماجاء فى كتب النحو والصرف خاصا بالقوانين الصوتية وما عرف بالاعلان والابدال والقلب المكانى ٠

وأما المحاولة الثالثة فهى لاتزال ــ فى تقديرنا ــ فى دور المقترحات والآمال ؛ وقد بدأ المتصلون عن قرب بالدراسات اللغوية يفكرون فيها فى العصر الحديث ٠ ونحن لا نزال نجد أصداء هذه الفكرة تتردد من وقت لآخر فى آراء تطرح بين الدارسين فى كلياتنا ومعاهدنا العلمية أو فى مقالات وأبحاث تنشر فى الصحافة والمجلات أو فى مقدمات لبعض الكتب المنشورة ٠ والهدف من وراء هذه المحاولة

هو عمل معجم يؤرخ لدلالات الألفاظ اللغوية ، بحيث يمكن الوقوف على مدلول اللفظ اللغوى فى كل عصر من عصوره التاريخية ؛ وذلك ليستطيع الدارس أن يفهم النص اللغوى أو الأدبى فهما صحيحا مبنيا على المعرفة اليقينية لمدلول هذا اللفظ أو ذاك فى عصر من نطق به ومصورا مدى ما يمكن أن يحتمله اللفظ من شحنة دلالية فى تصور صاحبه أو خياله .

غير أن هذه الفكرة لا تتجاوز - فى تصور المنادين بها - عصر النضج والأزدهار بالنسبة للغة العربية ، أى العصر الجاهلى . أما تاريخ اللغة العربية قبل العصر الجاهلى فلا يدخل فى حسابهم . ويتضح منذلك أن المنادين بهذه المحاولة لايقصدون منها سوى شرح وفهم النصوص اللغوية منذ العصر الجاهلى حتى العصر الحديث شرحا وفهما يتمشيان مع مدلولات الألفاظ فى كل عصر من عصور تسجيلها والنطق بها . وهى محاولة - كما نرى - ضيقة محدودة ؛ اذ أنها - كما ذكرنا منذ قليل تؤرخ لمدلول اللفظ منذ اكتمال اللغة حتى العصر الحاضر ؛ ويكاد يكون الغرض منها مدرسيا بحتا على نمط ما هو موجود فى اللغة الفرنسية مثلا . ولكن هذه المحاولة مع ذلك جديرة بالاهتمام والعناية ونرجو مخلصين أن تتساند جهود اللغويين فى الاضطلاع بهذا العمل ؛ كما نرجو أن ينشط مجمع اللغة العربية فيخرج لنا هذا القاموس التاريخى عما قريب فحاجة الدارسين اليه ماسة .

ان التأريخ للغة العربية بالمعنى الصحيح أو بصورة متكاملة ، شيء آخر غير ذلك تماما ؛ هو عمل علمى دقيق يسير معاللغة منذ طفولتها متتبعا مراحل نموها - ككائن حى متطور - ومصورا بدقة وتقييم محكم كل جوانب سماتها بحيث يمكن أن يرى الدارس من خلال ذلك الصورة الصادقة للمجتمع الذى يتفاهم بها والذى يشرح آراءه وأفكاره وخياله بواسطتها .

وهذا كما نرى ليس بالعمل السهل وانما يحتاج الى بحث وتنقيب عميقين والى دأب متواصل وصبر لا يعرف الكلل .

برج الصيف

شعر : على ذو الفقار شاكر

الليلة موعدنا القدس
وثلوج الزيف قد انهارت
جرفتها ..
من فوق رباها
نفثات رياح ملتاعة
من صدر ربيع دموى
فى عرق نهار أبدى
كطبول قتال زنجى
« الليلة موعدنا القدس »
أحلام مساء .. لم يأت
ومسائى ..
تنهيدة ثكلى
أشباح نجوم مشنوقة

ودروب لسكون أسرى
يازهرا ..
رطب الشفتين
ياقمرا كجبين نبى
لم تأت شهورك .. لم تأت
والفلك الأعلى ..
لزمانى ..
شرار .. يسقى أشواقى
أحلاما عن كأس الساقى
أنتظر سهيلا والشعرى
والموعد صيف الحرية
أتلفع ثوبا من ذكرى
نسجته عذارى قدسية
فى نول الصبر .. شتاءين

نادية



حول مؤتمر الأدباء السابع و مهرجان الشعر التاسع

بقلم : د. احمد هيكل

فى بغداد عاصمة الرشيد التليدة ، وفى قاعة الخلد أضخم قاعات العاصمة العراقية الجديدة، كان اجتماع مؤتمر الأدباء العرب السابع ، الذى افتتح يوم السبت ، التاسع عشر من أبريل (نيسان) سنة ١٩٦٩ ، فى تمام الساعة الخامسة مساء ، ثم اختتم أعماله مساء الثلاثاء ، الثانى والعشرين من الشهر نفسه ، بعد أن استغرق أربعة أيام ، تاركا القاعة لمهرجان الشعر ، الذى أقيم أولا لمدة يومين فى العاصمة العراقية ، ثم انتقل لمدة يومين آخرين الى البصره ، ثم عاد ثانية لمدة يوم آخر فى بغداد ، حيث ألقيت بقية القصائد وختمت أعمال المهرجان ، وافترقت الوفود حاملة ذكريات عزيزة للقاء الأخوى العاطفى الكبير !!

أما مؤتمر الأدباء ، فكانت أعماله منقسمة الى ثلاث حلقات ، الأولى حلقة الافتتاح وكلمات رؤساء الوفود ، والثانية حلقة الابحاث وأحاديث الدارسين ، والثالثة حلقة اللجان ثم اصدار البيان والتوصيات .

وقد شهدت الليلة الأولى حفل الافتتاح ، وأصغى المستمعون الى أحاديث رؤساء الوفود .

افتتح المؤتمر السيد/احمد حسن البكر رئيس جمهورية العراق مؤكدا قيمة الكلمة فى معركة التحرير ، ودور الأديب الى جانب أخيه الجندى ، ومبررا بهذا المنطق الواعى رفع المؤتمر لشعار « كل شىء من أجل المعركة » .. كذلك تحدث السيد/السامرائى وزير الثقافة والاعلام العراقى ، فرحب بالوفود وأعلن ان أجهزة وزارته جميعا فى خدمتهم ، الى جانب الشعب العراقى الذى يسعد باستضافتهم .

ثم تحدث الاستاذ يوسف السباعى أمين عام اتحاد الادباء العرب فعرض للظروف التى عقد فيها المؤتمر معتذرا عن بعض العجلة فى الاعداد له ، وفى تبليغ موضوعات أبحاثه ، كما استعرض ما تم انجازه من توصيات المؤتمر السابق ، الذى كان قد عقد في القاهرة فى مارس من العام الماضى وبعد ذلك توالى رؤساء الوفود العربية وتبين حسب ترتيب بلادهم أبجديا . وقد كانت أحاديث معظمهم تدور حول الظروف الراهنة وما يمكن أن يكون للأديب فيها من دور .. غير أن كلمة وفد لبنان التى ألقاها الاستاذ سهيل ادريس خرجت عن هذا الخط ، وعرجت بالنقد بل بالهجوم على أمانة اتحاد أدباء العرب ، واتهمتها بالتقصير والتعجل وعدم الدقة . وقد تجاوز الناقد المهاجم أمانة اتحاد الأدباء الى التعريض والغمز ، اللذين خص بهما البلد الصامد الجريح الكريم الطيب ، الذى هو مقر اتحاد الأدباء .. كذلك كبا المتحدث باسم وفد المغرب حين فرق بين أدباء المغرب العربى وأدباء المشرق العربى ، محاولا أن يجعل من زملائه الاقربين ــ أدباء المغرب العربى ــ أنبياء ملهمين قد توقعوا النكسة ونادوا بتجنبها ، وأن يجعل من الآخرين الأبعدين ــ أدباء المشرق العربى ــ عبيدا تابعين شاركوا فى النكسة وأدوا اليها ..

وكان من أدق ما قيل على لسان وفد عربى فى هذه الليلة ، ما قاله المتحدث باسم وفد السودان ، الذى دعا الى « نبذ روح السوق » فى هذا المؤتمر ، ونادى بتناول المسائل تناولا موضوعيا بعيدا عن المزايدات والقصد الى الكسب الفردى الرخيص . وكان من المحزن أن كثيرين ممن تحدثوا لم يسمعوا هذا النداء أو انهم سمعوه ولكنهم تعاملوا فى المؤتمر « بروح السوق » !!

ثم شهد اليوم الثانى فى جلستيه الصباحية والمسائية بداية الحلقة الثانية من حلقات مؤتمر الأدباء ، وهى حلقة القاء البحوث .. وقد كانت أمانة اتحاد الأدباء قد حددت للبحوث أربعة موضوعات ــ بناء على توصيات المؤتمر السابق ــ كما كانت الوفود قد أعلنت من قبل بموضوعات هذه البحوث وكتب أعضاء هذه الوفود ، كل « فيما يروق له من هذه الموضوعات المحددة .. وهذه الموضوعات هى « الأدب العربى بعد الخامس من يونيو » و « دور الأديب العربى فى المعركة ضد الصهيونية والاستعمار » و « دور

الأديب العربي فى بناء المجتمع العصرى » ثم « مشكلات الأديب العربي » كالنشر والتفرغ ..

وقد اختير من كل وفد اثنان فقط من كاتبى الأبحاث لكي يلقى كل خلاصة بحثه فيما لايتجاوز ربع الساعة . وقد رتب المختارون حسب ترتيب أسماء بلادهم أبجديا . فكان أن استغرق القاء خلاصات الأبحاث جلستى الصباح والمساء فى اليوم الثانى من ايام المؤتمر ثم الجلسة الصباحية من اليوم الثالث .. واكتفى بهذا القدر من خلاصات الأبحاث ، اما بقية ماكتب الباحثون

فقد طبع كل بحث على حدة ، وقدم لكل مشاهدى المؤتمر ليكون بين يديهم ضمن المطبوعات والمنشورات الأخرى العديدة .

وقد جنحت اهم البحوث الخاصة « بالأدب العربى بعد الخامس من يونيو » الى التركيز على الشعر النضالى المتصل بقضية الوطن السليب، وبخاصة شعر أدباء الأرض المحتلة . وقد تجلى هذا التركيز فى بحث الأستاذ خيرى حماد . أما الدكتور شكرى عياد فقد تجاوز ذلك الى عرض أهم مراحل ادب ما بعد النكسة بعامة ، فأوضح انه مر أولا فى مرحلة « رد الفعل » التى تتراوح بين الحزن والاستنكار ، قال أن الأدب انتقل بعد ذلك الى مرحلة « الغضب الواعى » ، الذى يتجه الى العدو من جانب والى عيوبنا الداخلية من جانب آخر .. واشار الباحث الى أن هذا الغضب المتجه الى عيوبنا الداخلية ، لا يصح ان ينقلب الى تحقير للذات ، والا كان سلاحا للعدو لا أداة للاصلاح . وقد درس الباحث بعض نماذج الأدب الذى نتج بعد النكسة ، مثل مسرحية « زهرة من دم » لسهيل ادريس وبين مضمونها الرمزى .. وأشار الى أن طائفة من نتاج ما بعد النكسة يتسم بالغموض الذىيوحى احيانا بالهروب من المواجهة الصريحة الكاشفة .. وأما الاستاذ غالى شكرى فقد جعل الأدب المتاز الذى نتج بعد النكسة امتدادا للأدب الممتاز الذى ظهر قبيلها ، وهو ادب الكتاب المسرحيين والروائيين المنتمين للثورة والناقدين لها نقدا ذاتيا فى نفس الوقت . وقد طبق الباحث دراسته على بعض أعمال توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف ادريس وسعد الدين وهبه والفريد فرج . كما ركز الباحث على موضوع معالجة هؤلاء الكتاب لاخطاء التطبيق ، وبعض التناقضات فى مفهوم الحرية والعدالة ، وما الى ذلك ، كما لفت النظر الى اختيار كثيرين منهم « لديكورات » من العصر المملوكى وغيره من العصور السابقة ليقولوا من خلالها رأيهم الذى يؤمن بالثورة اولا ، والذى يحمله ايمانه بها ومشاركته فيها على نقدها نقدا بناء ثانيا ..

وأخيرا علق الباحث أكبر الأمل على الجيل الجديد من كتاب الشباب الذين هم أمل المستقبل وصانعوه .

كذلك جنحت أهم البحوث الخاصة « بدور الأديب العربى فى المعركة » الى وجوب اسهام الأديب بالكلمه مع الجندى الذى يحارب بالرصاصة ، واعتبار ذلك الواجب الأول الذى ينبغى ان يلتزم به الأديب مختارا بمحض ارادته وكل حريته . على أن يسبق ذلك وعى تام بدور الصهيونية فى تآمرها مع الاستعمار الجديد ، وما كان لهذا الاستعمار من تخطيط أدى الى قيام اسرائيل لتحقق مصالحه فى المنطقة أولا ثم فى المناطق المطموع فيها ثانيا .. واخيرا وجوب ان يعمل الأديب فى ميدانين ، هما الميدان الداخلى للتعبئة المعنوية ، والثانى الميدان الخارجى لكشف زيف الصهيونية وعدوان الاستعمار ، وكسب أكبر عدد من الانصار للحق العربى .

كذلك اتجهت أهم البحوث الخاصة « بدور الأديب العربى فى بناء المجتمع العصرى » الى وجوب الاهتمام بالفنون الموضوعية كالقصة والرواية والمسرحية ، واتخاذ هذه الاشكال مجالات للتغير من المجتمع المتخلف والتبشير بالمجتمع المرجو ، مجتمع العقل والعلم والتحرر والعدالة . كما ركزت أهم البحوث - كما فى بحث حسن جواد الجشى - على وجوب مشاركة الأديب فى صنع الانسان العصرى ، واشاعة التفكير العلمى ، والمواءمة بين أصالة العربى واندماجه فى روح العصر الحديث .

أما أبحاث « توثيق الارتباط بالتراث العربى » فقد اتجه أهمها الى تصحيح مفهوم التراث ، وبيان أنه لحل الموروث الحضارى فى العلوم والفنون ، الذى خلفه الماضى العربى المجيد للحاضر العربى الجديد ، ثم اتجه أهم هذه الابحاث كذلك الى تجلية قيمة هذا التراث الانسانية والقومية والفنية ، وصلاحيته بناء على تلك القيم لأن يكون نقطة انطلاق تندفع فيها الامة العربية الى مستقبل أفضل ، حيث تفتح نوافذها وعقولها وقلوبها لكل ما ربحت الحضارة الانسانية من انتصارات فى مجالات العلم والفن ، فتأخذ من ذلك ما يلائم حقيقتها ولا يتعارض مع مقدساتها ، وما لا يذوب شخصيتها ، فتهضمه وتتمثله وتضيفه بوعى الى تراثها حيث يصبح جزءا من هذا التراث . وهكذا تتحرك الامة العربية - كما تقول الدكتورة عائشة عبد الرحمن - « بين جبرية الوراثة وحتمية التطور » وتتحقق المعاصرة لبنيها من أبناء العصر الواحد ، ويزداد بينهم التفاهم والتعاون المثمر الخلاق . وهكذا

لا تتمزق الامة بين وافدات شرقية واخرى غربيه ، ولا تجمد عند موروثات خلفها الآباء وقد تجاوزت لحضارة العربية الحديثة نفسها بعض هذه الموروثات بقرون وقرون .

وقد كانت البحوث الخاصة بمشكلات الأديب العربى كمشكلات « التفرغ والنشر » أقل البحوث المقدمة ، وان كان بعضها يرقى الى مستوى كبير كبحث الاستاذ عباس خضر الخاص « بالتفرغ » والذى يدعو فيه الى تعميم هذا اللون من العون للأدباء ، حتى يتمكنوا من انضاج أعمال فنية قيمة ، غير مرهقين بأعباء السعى وراء لقمة العيش . على أن يكون هذا النظام مرحلة مؤقتة ، يلغيها ما سوف تصل اليه الامة العربية من وفرة القراء ورخاء سوق الأدب ، مما سيوفر للأديب حينذاك رزقا موسعا وتفرغا طبيعيا وكريما ..

ومنذ مساء اليوم الثالث من ايام المؤتمر بدأت الحلقة الثالثة من حلقاته المتصلة وهى حلقة اللجان ، التى تدرس البحوث وكلمات رؤساء الوفود ، وتضع ذلك كله فى اطار الموقف العربى، لتخرج من جميع ذلك بتوصيات وبيان عام عن أعمال المؤتمر .

وقد كان عدد اللجان بعدد موضوعات البحوث الخمسة ، كما كانت أسماء تلك اللجان تحمل أسماء البحوث نفسها ، فهناك لجنة الأدب العربى بعد الخامس من يونيو » ولجنة « دور الأديب العربى فى مكافحة الصهيونية والاستعمار» ولجنة « دور الأدب العربى فى بناء المجتمع العصرى » ثم لجنة « توثيق الارتباط بالتراث العربى » وأخيرا لجنة « التفرغ والنشر » ..

وقد اجتمعت هذه اللجان جلستين الاولى مساء اليوم الثالث من ايام المؤتمر ، والثانية صباح اليوم الرابع منه .. ثم انتهت الى توصيات قدمتها الى لجنة الصياغة ..

وفى مساء اليوم الرابع اجتمع المؤتمرون فى « قاعة الخلد » حيث ألقى عليهم أولا : « بيان المؤتمر العام » الذى يؤكد دور الادب والادباء فى المعركة ، ويدعو الى توفير المناخ الفكرى والسياسى الحر لهم . كما القى عليهم ثانيا «نداء الى كتاب العالم الاحرار » يشرح لهم قضية العدوان الاسرائيلى « الامبريالى » على الاراضى العربية ، ويناشدهم مؤازرة الحق العربى .. واخيرا القى على المجتمعين « توصيات اللجان المختلفة » التى هى فى الواقع تعبير عن روح المؤتمرين وآمالهم ، والتى اتكأت فى كثير من مضمونها على ماجاء فى البحوث الجيدة ، التى سبق الالمام بها .

وهكذا ختم مؤتمر الأدباء وأخليت قاعة الخلد ، لتستقبل الوفود نفسها فى اليوم التالى ولكن تحت اسم « مهرجان الشعر » وقد اناب السيد/رئيس جمهورية العراق عنه السيد/نائب رئيس الوزراء لافتتاح مهرجان الشعر . وكان هذا المهرجان أكثر ازدحاما بالقائلين ، وأقل دقة من مؤتمر الأدباء . فعلى حين كان يحدد للمتحدث من الباحثين ربع الساعة ، وكان لا يزيد عدد المتحدثين فى الجلسة على سبعة ، كان بعض الشعراء يستغرق نحو الساعة ، وكان عدد الشعراء فى الجلسة الواحدة يزيد على العشرين . ولهذا كانت بعض الجلسات المسائية تمتد حتى الثانية صباحا .. كل هذا بالاضافة الى عدم انتقاء الشعر ، وعدم اختيار كبار الشعراء . لهذا كله قل الجيد وكثر الرديء ، وكانت بعض الجلسات لونا من العذاب لمن تحمله الظروف على متابعة كل مايقال فيها .

وقد استمر القاء القصائد فى « قاعة الخلد » جلستين ، هما : جلسة الافتتاح التى كانت مساء الأربعاء الثالث والعشرين من أبريل ، ثم جلسة الصباح التى كانت يوم الخميس الرابع والعشرين منه . ثم كانت جلسة ثالثة لمهرجان الشعر لكن فى قاعة كلية التربية ، وهذه شهدها الناس مساء يوم الخميس نفسه .

ثم سافر الشعراء والأدباء يوم الجمعة الى البصرة ، حيث بدأ المهرجان الشعرى هناك فى صباح السبت السادس والعشرين من أبريل ، متخذا منبر جامعة البصرة مجالا لترانيم الشعراء . وفى مساء اليوم نفسه عقد المهرجان جلسة فى قاعة البلدية ..

اما يوم الأحد فقد انتقل المهرجان الى بلدة الزبير الغربية من البصرة والتى تعتبر حقلا من أكبر حقول البترول العراقى.. وهناك احتشدت الوفود ، حيث ألقيت قصائد عديدة فى حفل أقامه أهالى الزبير لوفود الأدباء .

وفى يوم الاثنين وصل الأدباء مرة ثانية الى بغداد ، حيث عقدت الجلسة الختامية لمهرجان الشعر فى « قاعة الخلد » ، وحيث انتهى المهرجان فى ساعة متأخرة من الليل وختمت – الى حين –

هذه اللقاءات الفنية الحلوة النابضة بين أدباء الأمة العربية .

وفى غمار هذا الشعر الكثير — الممل فى كثير من قصائده — برز الشعراء : الجواهرى ، ومحمود حسن اسماعيل ، والشيخ مصطفى جمال الدين ، وصالح جودت ، ونزار قبانى وعبده بدوى ، وأحمد حجازى ، وسلافة الحجاوى ، والعوضى الوكيل ، وهلال ناجى ، ومحمد التهامى ، ونازك الملائكة ، وملك عبد العزيز ، وعاتكة الخزرجى ، وروحية القلينى

هذا وان كان الشيخ مصطفى جمال الدين قد « سرق الكاميرا » كما يقولون ، حيث كان مفاجأة واكتشافا ، فهو بلباسه الديني الشيعى ووقاره ولحيته ، لا يوحى الا بشعر تقليدى أو محافظ ، لكنه فاجأ الناس بشعر فنى راق ، وأسلوب تقدمى واع ،وخبرة شعرية تنم عن صدق معاناة وفنية تعبير ونبل هدف .. كذلك « سرقت الكاميرا » الشاعرة الفلسطينية الواعدة سلافة الحجاوى ، التى أثبتت مع حداثة سنها وعدم شهرتها انها أقدر من كثير من الشاعرات الشهيرات ، بل أنضج — فنيا — من كثير من الشعراء الفحول !! .

هذا ، وقد كان من فضائل مؤتمر الادباء ومهرجان الشعر ، أن أتاحت حكومة العراق لكل الأدباء المشتركين فى هذا اللقاء الأدبى ، أن يزوروا النجف حيث قبر الامام على كرم الله وجهه ، وأن يزوروا كربلاء حيث مشهد الحسين رضى الله عنه ، وأن يزوروا الكوفة العاصمة العلمية والأدبية القديمة . ثم يزوروا الحلة أرض « حمور ابى » ودولة الحضارة العريقة التى تعد من أقدم حضارات البشر ، وأخيرا كان من فضائل هذا اللقاء ، انه مكن الوفود العربية منزيارة الناصرية ومشاهدة آثار « أور » حيث المعابد القديمة وحيث نشأ النبى الكريم ابراهيم عليه السلام . وأخيرا مشاهدة البصرة العاصمة العلمية والأدبية العربية العريقة ..

تحية لشعب العراق المضياف ، ولحكومته الرشيدة . وسلاما الى كل أدباء العروبة ، والى لقاء معهم قريب ؟

فى العدد القادم من « المجلة »

● العلم والتكنولوجيا وبعض مشاكل التنمية
بقلم دكتور محمد صابر نعيم

● الحمار الذهبى
بقلم دكتور عبد المعطى شعراوى

تجارب طليعية ودراسات نقدية،
وأعمال جديدة لكتاب القصة المعروفين

تتجاور فى

عدد القصة

عدد خاص من مجلة « المجلة »
يصدر فى أول اغسطس القادم

أحمد راسم

وذكريات مدرسة الشعر الفرنسي بمصر

بقلم: نقولا يوسف

سطع نجم هـذا الشـاعر العربى المصرى السكندرى – أحمد راسم – فى الثلاثين عـاما الأخيرة من حياته (١٨٩٥ – ١٩٥٨) ولفت أنظار الكثيرين من النقاد والمعجبين فى بلاده وخارجها ، وتناول بعضهم دواوينه الشـعرية ، ومؤلفاته العربية والفرنسية – وهى نحو العشرين كتابا ، بالنقـد والتحليل ، والترجمة والتعليق .. ثم مالبث أن توارى وراء سحب النسيان . واحتجبت مؤلفاته فى مكتبات الأصدقاء – فلم يعد يذكره الا بعض الأحيـاء من معـاصريه – ممن عرفوا شخصه أو قرأوا مؤلفاته – وكانت هذه المؤلفات الشعرية والنثرية مكتوبا معظمها بالفرنسية فلم يقرأها الى الملمـون بهذه اللغـة ولم يتذوقها الا الأدباء منهم – ولم يترجم شعره الى العربية بعد – فيما نعلم .

ويعد هذا الشاعر اللامع من الثمرات الممتازة فى « مدرسة الشعر العربى الفرنسى » . وهنـا لا نرى بدا من الاسـتطراد – فنقـول ان تلك المدرسة شبت فى الأرض العـربية منذ القرن التاسع عشر ، وامتدت فروعها بمصر ولبنـان ، وتأصلت فى تونس والجزائر ومراكش ، وتوفر نتاجها فى النصف الاول من القرن العشرين – بحيث تستطيع أن تحصى من ثمار الشعر وحـده فى هذه الفترة الأخيرة نحو مائة ديوان لنحـو خمسين شاعرا عربيا من تلاميذ هذه المدرسـة – الى جانب مصنفاتهم النثرية المنوعة الأخـرى – وكلها مكتوب بأسلوب فرنسى رشيق لا يقـل فى بلاغته عن أسلوب النابهين من أدباء فرنسا – وقد عرف عن الشرق حذقه وبراعته فى اجـادة اللغات الأجنبية كلاما وكتابة .

ولم يدرج فى هـذا الاحصاء – كما يرى – ما كتبـه الادبـاء العرب فى الشرق والمهجر بالانجليزية و بلغات أخرى غير الفرنسية .

ومع أن هذه المدرسـة أخذت أخيرا تنكمش ببلادنا العربية فى حـرارة اليقظة القوميـة الحديثـة ، الا أنها تحولت الى أثر تاريخى فى باب النقد الادبى لا يمكن تجاهـله .. ولم يزل من هذه المدرسـة أفراد قلائل ينتجون فى اللغـة الفرنسية بالرغم من اجادتهم العربية . والنقاد من حولهم فريقان : – فريق يراهم سفراء للروح الشرقى لدى الغربيين – وفى هذا دعاية وتمجيد للشرق ، وفريق يعدهم غرباء فى أوطانهم وعن لغتهم ..

ولعل هذا الاعتراض على الكتابة بغير اللغـة القومية يتخفف من حدته حينما يترجم الى العربية ما يستحق الترجمة – كما حدث مع المؤلفـات الانجليزية التى وضعهـا المهجريون : جبران وفيليبحتى وأمين الريحانى وغيرهم ، وحين توزن الاسباب التى دعت هؤلاء الادباء الى الكتـابة فى لغة أجنبية .. ولسوف تضيف هذه الترجمـة الى المكتبة العربية ثروة جديدة من نتاج العـرب .. بل اننا لنطمع الى أكثر من ذلك – أن تترجم أيضا الى العربية ما خطته أقلام الغربيين المقيمين فى بلادنا من بديع الصور الشرقية .

ولتصوير الوفرة فى هذا النتاج – بلغـة الارقام أيضا – نذكر على سبيل المثال أن الشاعر الناقد الايطالى جان موسكاتيلى (١٩٠٥ – ١٩٦٥) نشر بالاسكندرية عام ١٩٥٥ كتابا سماه «شعراء

بمصر » (1) جمع فيه مختارات شعرية فرنسية لخمسة وخمسين شاعرا من معاصريه ومواطنيه بمصر – ممن كتبوا فى النصف الاول من القرن العشرين – وفى مصر فقط – وقدم كلا منهم بسطور عن مصنفاته ٠٠ وذكر فى مقدمة كتابه هذا أن هناك غيرهم لم يستطع الحصول على بيانات عنهم ، وكان بعضهم لامعا مشهورا – (فهو لم يذكر مثلا مى زيادة التى أصدرت عام ١٩١١ ديوانا فرنسيا باسم « أزهار الحلم » ٠ وجورج شحاده السكندرى المولد والنشأة ، وواصف غالى ، وجوزيه صيقلى ، وغيرهم) – وبين هؤلاء الخمسة والخمسين شاعرا نجد خمسة وثلاثين اسما عربى اللقب والجنسية والاصل – ممن نظموا بالفرنسية – وأما العشرون شاعرا الآخرون من غير العرب ومن المقيمين بمصر ،فمنهم يونانيون وايطاليون وسويسريون ومالطيون وأرمن وأربعة من الفرنسيين – وهم جميعا من هذه المدرسة الفرنسية ٠

وبين هؤلاء الأدباء العرب المقيمين بالاسكندرية نجد أسماء : احمد راسم ، جان أرقش ، نيلى زنانيرى ، عبد المنعم خضيرى ، جوريس شنوده ، جاستون زنانيرى ، شارل ثابت ، رينيه طاسو ، سيلين طاسو اكسيلوس ، ادوار جرجسور ٠

ومن العرب القاهريين : محمد خيرى ، بشر فارس ، ايمى خير ، الامير حيدر فاضل ، درية شفيق ، مؤنس طه حسين ، فؤاد أبو خاطر ، يوسف عسكر نحاس ، محمد ذو الفقار ، ابراهيم راتب ، ألبير قصيرى ٠

وهناك صورة أخرى مكملة تراها فى كتاب وضعه الشاعر الصحفى القاهرى «روبرت بلوم» بعنوان : « كتاب مصر المعبرون بالفرنسية » – ظهر جزؤه الاول بالقاهرة عام ١٩٣٧ ، وكتاب للشاعر يوسف عسكر نحاس : « مصر والثقافة الفرنسية » ظهر بالقاهرة عام ١٩٣٥ – والكتابان بالفرنسية ٠٠

فنحن هنا أمام « ظاهرة أدبية » تستلفت نظر الناقد ، وهناك ولا شك أسباب دعت الى ظهور هذه المدرسة فى الشرق ، وأسباب أخرى دفعت الادباء العرب الى الاقبال عليها ٠

ولقد عاصر الكثير منا هذه الظاهرة ، وشهد ذلك الفيض من القصائد الشعرية ،والموضوعات التاريخية ، والنقدات والقصص والروايات – منشورة فى الصحف والمجلات الصادرة فى الشرق العربى بلغات أجنبية ٠٠ كما شهد فى المكتبات عشرات الدواوين الشعرية والمصنفات الاخرى – مكتوبا معظمها بالفرنسية وعليها أسماء عربية لأديبات وأدباء نشأوا فى البلاد العربية من أسر عربية قديمة ٠٠ وبدت هذه الحركة فى عنفوانها بين الحربين العالميتين الأخيرتين – على وجه التقريب – حين سادت العالم فترة من السلام « النسبى » طولها نحو عشرين عاما – كانت تستجم فيها الشعوب من أهوال الحرب الأولى لتستقبل بعدها حربا جديدة ثانية ٠٠ كانت هدنة استطاع فيها الادباء أن يجتازوا البحار ، ويتزاوروا ، ويتعارفوا ، ويتبادلوا الاطلاع على ما لدى غيرهم من آداب وفنون وعلوم ٠٠ وكان من الميسور للأديب العربى الملم بلغة أجنبية أن يقرأ ما شاء من الكتب القديمة والحديثةالمطبوعة بهذه اللغة ، بينما تعذر على الاجنبى غير الملم بقراءة العربية أن يطلع على كتابات أدبائها المحدثين فى غير لغته – وكانت حركة الترجمة عندنا مقصورة على نقل الكتب الاوربية الى اللغة العربية – لا العكس ٠

وهناك فى الشرق العربى كانت تنتشر المعاهد الاجنبية منذ القرن التاسع عشر وأيام الحكم العثمانى – وبخاصة المعاهد الفرنسية كمدارس اليسوعيين وغيرهم – لما كان لفرنسا يومذاك من صلات ودية مع الولاة – وكانت هذه المعاهد تجتذب الكثيرين من أبناء العرب – يتخرجون فيها مجيدين هذه اللغة – فى وقت كانت المعاهد الوطنية قليلة نادرة ، والامية ضاربة أطنابها ٠

والواقع أن جذور هذه الثقافة الفرنسية بدات تتعمق بمصر منذ قدوم ذلك الوفد الكبير من العلماء الذين صحبوا حملة نابليون على مصر عام ١٧٩٨ حاملين معهم اجهزتهم ومراجعهم

(1) مجموعة «شعراء بمصر» جمعها جان موسكاتيلى ١٩٠٥ – ١٩٦٥) ص ٥٥ – ٦٦ ط ١٩٥٥ – ولموسكاتيلى نحو عشر مجموعات شعرية مطبوعة ظهرت أولاها عام ١٩٢٦ومنها «رباعيات» ترجمها حبيب جاماتى الى العربية ١٩٥٢ ونالت جائزة واصف غالى بتحكيم «جمعية مصر فرنسا» بباريس– وله قصة «اخناتون» ١٩٣٣ ٠

ومطبعتهم • وداروا يدرسون وينقبون ويصورون ما اجتمع فى موسوعتهم المسماة : « وصف مصر » وينشئون المجمع العلمى ، وبهرت حركتهم العلمية هذه أنظار الكثيرين من الأدباء كما يتضح من أقوال الجبرتى والشيخ حسن العطار من معاصريهم •• وجاء الوالى محمد على فى أعقابهم ـ وكان من المعجبين بنابليون ـ فأخذ يستحضر الخبراء من فرنسا ليشرفوا على مدارسه ومصانعه المعدة لجيشه • وبدأ يرسل الى فرنسا بعثة بعد أخرى من الطلاب لينتفع بخدماتهم بعد التخرج • فبعث عام ١٨١٨ بطائفة من الشباب لدراسة الفنون الحربية والبحرية • وبأخرى عام ١٨٢٦ يشرف عليها « جومار » أحد علماء حملة نابليون ، واشتهر منها حسن الاسكندرانى أمير البحر ، ومظهر باشا مهندس القناطر الخيرية • ورفاعه رافع الطهطاوى امام البعثة الذى قضى خمس سنين بباريس يدرس العلوم ويترجم وعاد عام ١٨٣١ يعمل على الاصلاح وانشاء المدارس وترجمة الكتب ، ووصف رحلته هذه فى مؤلفه المسمى : « تخليص الابريز فى تلخيص باريز » ـ تحدث فى بعض فصوله عما فى باريس من مكتبات عامة وجمعيات أدبية وعلمية وكليات ومدارس وعن اللغة الفرنسية الواسعة المجال الغنية بالمعانى « لكثرة الكلمات غير المترادفة لا بتلاعب العبارات والتصرف فيها ولا بالمحسنات البديعية اللفظية •• » ـ ويقول : « ولا ينكر منصف أن بلاد الأفرنج الآن فى غاية البراعة فى العلوم الحكمية •• وأكثر هؤلاء الافرنج علما هم الانجليز يليهم الفرنسيون فالنمسويون •• غير أن باريز تمتاز على لوندرة باعتدال الجو وقلة الغلاء ، وبما تبيحه للأجانب من حرية الرأى والعبادة والتصرف ولذلك استأثرت فرنسا بأغلبية الطلبة المبعوثين من مصر • ولم يقصد انجلترا والنمسا منهم سوى عدد قليل • »

ثم أرسلت اليها بعثة أخرى كان بينها على مبارك (الوزير المؤرخ) ـ وكذلك أرسل الى فرنسا فيما بعد محمود الفلكى مع زميلين ، وعاد الاول ليصبح وزيرا للمعارف ويضع بالفرنسية عددا من كتب الرياضة والفلك وفى تاريخ الاسكندرية القديمة (١٨٧٢) •

ولم تستطع اللغة الانجليزية أن تنافس اللغة الفرنسية فى الانتشار سواء فى المجتمعات أم فى المتاجر أم بين رجال القانون •• والانجليز كعادتهم يعيشون فى عزلة وتحفظ وترفع •

يضاف الى ذلك أن الكثيرين من أهل البعثات المصرية كانوا يفضلون فى عهد الاحتلال الالتحاق بكليات فرنسا على كليات انجلتره ـ وبخاصة لما كانت تبديه فرنسا يومذاك من عطف على القضية المصرية المطالبة بالاستقلال ، مما دعا جمال الدين الافغانى والامام محمد عبده الى الاقامة فترة من الزمن بفرنسا ومتابعة جهادهما التحررى واصدار صحيفة « العروة الوثقى » بباريس •• وما دعا الزعيم مصطفى كامل الذى درس القانون بفرنسا الى التردد عليها للخطابة على منابرها والكتابة فى صحفها والاستعانة بأحرارها (مثل جوليت آدم) فى نشر دعوته التحررية •• كذلك فعل محمد فريد ومن قبل أديب اسحق ••

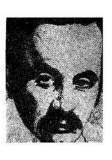
واستطاعت فرنسا وبخاصة عاصمتها (باريس) ـ أن تحتل فى قلوب الأدباء العرب مكانة وطيدة ـ فتعلقوا بلغتها وأدبها وحريتها وتغنوا بذكرياتها ـ فى شعر ومقالات ومؤلفات وكتب رحلات ••

ومن طرائف ذلك العهد أن الأدباء من قراء الأدب الأوربى بمصر ـ كانوا فريقين ـ فريق يجيد الانجليزية ويقبل على مؤلفاتها ويتأثر بأدبها وفريق يتقن الفرنسية ويتثقف بثقافتها • وتشيع الاول للأدب السكسونى ، والثانى للادب


رفاعه الطهطاوى







محمد عبده — جمال الدين الافغانى — مصطفى كامل — جبران خليل جبران

اللاتينى (أو الفرنسى) .. وخرج الاثنان بالمناظرة الى ميادين الصحف العربية والى المنتديات .. وكان من أنصار الأدب السكسونى المرحومون : عباس محمود العقاد ، وابراهيم المازنى ، وعبد الرحمن شكرى ، وزكى أبو شادى وسلامة موسى ، ومحمد السباعى ، وشفيق غربال .. وكان من أنصار الادب اللاتينى - شوقى ، ومطران ، وهيكل، وطه حسين ؛ وخليل شيبوب ، ومحمد مندور ، وابراهيم المصرى وغيرهم .. ونقتصر هنا على ذكر نموذجين من هذه المناظرة القديمة الطريفة التى تبارى فيها قلما طه حسين والعقاد على الأخص .

ففى عام ١٩٢١ كتب خليل شيبوب فى مقدمة ديوانه « الفجر الاول » وهو من الشعر العربى هذه العبارة دفاعا عن الادب اللاتينى (٢) :

« ان من يمعن فى الشعر الحديث نظرة استقصاء لا بد له من التنبه الى أمر جلل - وهو أن النشء الحاضر عامل على مجاراة المدنية السكسونية فى الترامى وراء العويص الشاذ من خيالها ومعانيها . بينما كان النشء السابق يستوحى المدنية اللاتينية ، ويتقرب الى طرائق رجالها والشعراء منها . ولا شك أن الشرقيين بطبائعهم وغرائزهم ونزعة نفوسهم الى شرود الخيال الذى تزنه الحكمة بمعيار الحياة حتى تدنى أقصى ماقصى منه ، لاشك أنهم بذلك أقرب الى محاكاة المدنية اللاتينية بما يحولونه منها الى لحمهم ودمهم لتستقل بذلك نفسيتهم وتبرز شخصيتهم . ولا يجهل المعنيون بهذه الاشارة أن المدنية السكسونية بنت المدنية اللاتينية وأن مذهبها فى الخيال (الرومانتزم) قد نشأ فى فرنسا . ثم عبر نهر الرين الى المانيا . ومنها ركب البحر الى انكلترا . لأن مبتدعيه برنردان دى سان بير وجان جاك روسو وشاتوبريان وما فى هؤلاء من نظم قافيتين . وقد استوهبهم اياه غوته العظيم وعنه أخذ بيرون وشلى وغيرهما . ولكن الآخذين تفردوا به لقوة طبيعة التحويل فى نفوسهم حتى كأنهم مبتدعوه . ومن مدهشات التطور أن هذا المذهب بقى متابعا سيره حتى عاد الى مهده فرنسا - مصطبغا بصبغة جديدة . فتناوله لامرتين وموسه وهوجو ومن نحا نحوهم .

« نعم لا وطن للفن - ولكن لكل أمة ميزة عما سواها . لذلك نرى أن استقاء ذلك المذهب من منبعه أوفى بالحاجة منه وأتم انطباقا على طبائعنا وحياتنا الشرقية بما يلائمها ويتفق معها حتى يجىء الرقى حثيثا ويصقل الوضوح شعرا انما عيبه اضطراب معانيه وبعده عن المألوف فىعيشتنا وانما ينظم الشاعر لأهل لغته من الاجيال الحاضرة والمقبلة » .

ومن أمثلة الدفاع عن الادب السكسونى ،هذه النبذة التى وردت فى مقالة للأستاذ عباس محمود

(٢) مقدمة «الفجر الاول» لخليل شيبوب ١٩٢١ .

العقاد عام ١٩٢٧ بعنوان « الشعر فى مصر » ــ جاء بها (٣) :

« أما الجهل الذى يعـــاب على بعض المتعلمين عندنا حين ينقدون الشعر ويخطئون فى الاختيار، ويضلون عن أحسن المحاسن وأقبح العيوب فسببه فيما أرى أننا تعلمنا الفرنسية وقرأنا آدابها قبل أن نتعلم الانجليزية واللغات الأخرى • فشاعت بيننا مقاييس الادب الفرنسى الدارجة وهى الطلاوة السطحية واللباقة العابثة • ومشينا معــه فى عيوبه ومحاسنه وهى شبيهة بعيوبنا ومحاسننا • فلم نفطن الى فارق بين الصحيح والزيف • وبين الصدق والتمويه ولم نخرج ممـــا نحن فيه الى مذهب غيره • وخفيت علينـــا مقـــاييس الجد والاستقامة و « البساطة » التى امتاز بها الشعر الانجليزى والشعر الالمانى • فما برحنا أطفالا لاعبين فى آدابنا وما فهمنا من الشعر الا أنه أناقة كلامية وفقاقيع خيالية وتزجية فراغ يخالطهـــا بعض الشعور الذى لا فرق فيه بين كاذب وصحيح وأنت لو نقبت فى دواوين شعراء الانجليز قاطبة عن تزويق كتزويق فيكتور هوجو وجلجلة كتلك الجلجلة التى اشتهر بها هذا الامام الفرنسى العظيم لما وجدت شيئا من ذلك فى أواسط شعراء القوم فضلا عن أفذاذهم المبرزين • فلن يعظم شـــاعر فى أدب الانجليز بمثل تلك الخلابة التى عظم بها هوجو فى أدب الفرنسيين • ولن ينفعنـــا الادب الذى تتمثل أعظم عيوبه وأعظم محاسنه فى هذا المثل الاعلى المضلل الخداع • وأى مثل ؟ هو المثل الذى لا يختلف عن صغار شـــعرائنا فى المعدن والقيمة • وانما ينحصر اختلافه عنهم فى الجـــرم والمساحة ! » •

وفى الاسكندرية ووسط تلك التيارات ، ولد الشاعر أحمد راسم عام ١٨٩٥ ونشأ فى أسرة سكندرية تصاهرت مع الاتراك ــ وكانت جدته جركسية ونبغ بعض أفراد هذه الأسرة فى الفنون والآداب ، واشتهر البعض الآخر بالوظائف الكبيرة الادارية والدبلوماسية •

وتعلم أحمد راسم بمدارس الاســـــكندرية الفرنسية ، وأجاد اللغتين العربية والفرنســـية ودرس أدبيهما ــ ثم تلقى العربية على أستاذ خاص • والتحق بمدرسة رأس التين الثانوية ، وحاز الشهادة الثانوية ثم درس القانون بمدرسة الحقوق ••

وكان منذ عهد التلمذة شغوفا بمطالعة الكتب




سلامة موسى ابراهيم المازنى

ــ الأدبية والفلسفية والعلمية ــ فى اللغـــات العربية والفرنسية والانجليزية ــ ويبدو أثرهذه المطالعات فى كتاب طبعه بالاسكندرية عام ١٩١٦ ــ وهو فى نحو العشرين من العمر ــ (٤) وسماه : « الدين والانسان » ــ الجزء الأول ــ (وضـــع بالفرنسية ثم ترجم وروجع) وجعله فى قالب حوار قصصى أو مناظرة تتخللها صور وأوصاف فكهة بين فيلسوف مادى ملحد وطالب روحـــانى مؤمن ــ ثم بين الشك واليقين •• وترد فى الحوار أسماء وآراء لبرجسون ، ومونتانى ، والكسيس كاريل ، والعالم سوس ، وبسكال ، وجســـتاف لوبون •• كما ترد تجارب كيماوية ، ونظريات

(٣) من مقالة لعباس محمود العقاد فى البلاغ الاسبوعى (٦ مايو ١٩٢٧) وفى «ساعات بين الكتب» ١٩٢٩ ص ١٠٥ •

(٤) كتاب «الدين والانسان» لاحمد راسم ١٩١٦ جـ١

فلكيـــة ، وآراء علميـــة كانت ثابتة فتغيرت ـ ويستشهد بها الماديون •

فهذا الكتاب على صغر حجمه مع براعة حواره يدل على اهتمامات مؤلفه (أحمد راسم) منـــذ صباه بالمسائل الفلسفية والنظريات العلمية • ثم بترجيح الايمان والروحانية على الالحاد والمادية ـ فى حين كان أمثاله من « أبناء الاعيان » فى سنه يعمهون فى وديان أخرى •

وفى سن العشرين أيضا كان يقضى فراغــه فى التردد على مرســـم الفنان أرتورو زانييرى بالاسكندرية (فيما بين ١٩١٦ ـ ١٩١٨) ليتعلم فن الرسم والتصوير ـ يوم تتلمذ بعض الشباب من هـــواة التصوير على ذلك الفنان حتى قضت ظروف بأن يغلق مرسمه بعد ثلاث سنوات ـ وكان منهم • محمود سعيد (المصور التشكيلى الكبير) ، وابن عمته الشاعر أحمد راسم ، والشاعر السفير ابراهيم راتب ، والفنان سباستى •

وكان اتقانه اللغة الفرنسية ، واطلاعه الباكر على أدبها ، وتعرفه الى الأوساط الفنية والادبية الأوربية بالاسكندرية ـ سببا أن اتخذها أداة للتعبير فى معظم انتاجه الأدبى الغزير • ونظم بها جل أشعاره المتسمة بالطابع الشرقى • فى أسلوب بارع لا يقل روعة عن أسلوب شاعر فرنسى كبير أصيل •• وبدأ ينشر شعره فى الصحف والمجلات الفرنسية بمصر ومنها مجلة : « مصر الحديثة » و « الصحيفة الاســبوعية المصرية » •• ثم فى غيرهما •• مما اجتمع على مر السنين فى خمسة عشر ديوانا شعريا •

وأخذت شهرته كشاعر تذيع بين الغربيين فى بلاده وخارجها ، وعرفه النقاد الفرنسيون فكتبوا عن شعره ، وقدموا دواوينه بمقدمات تحليلية مسهبة ، ونقل بعضهم شيئا من شعره الى لغات أخرى •• وترجمت الشاعرة اليونانية السكندرية المعاصرة اليزابيث بساراس نحو عشرين قصيدة لأحمد راسم الى اللغة اليونانية ـ ضمنتهـــا الى ديوانها : « المزمار الغريب » ـ ١٩٥٤ •

ورأت حكومـــات بلاده أن تنتفع بمواهبه الثقافية فى مختلف الوظائف ، فأوفدته بعـــد الحرب العالمية الاولى ـ ملحقا ثقافيا بالسفارات



طه حسين — عباس العقاد

المصرية فى عواصـــم ايطاليـــا واسبانيا وتشكوسلوفاكيا ، فكان يدرس خلال اقامتــه هناك الحياة الاجتماعية والثقافية لتلك البـــلاد ، ويصور انطباعاته فى شعره ثم عاد الى وطنه عام ١٩٢٨ ـ فعين « سكرتيرا عاما » لرئاسة مجلس الوزراء ، فوكيلا لمحافظة القاهرة ، فمحافظـــا لمدينة السويس (عام ١٩٤١) ، فمديرا لادارة المطبوعات ، وأخيرا مديرا عاما « لمصلحة السياحة المصرية » ••

ثم استقال من الخدمة بعد هذا الطواف الطويل ليتفرغ للأدب وحده ، حتى وفاته فى ينـــاير ١٩٥٨ •

وكان قد عرف خلال تلك الوظائف المختلفـــة فى بلاده وخارجها بوطنيته والاعتزاز بعروبته ، فكان يضع دائما مصلحة وطنه ومواطنيه فوق كل اعتبار • وكان فى الوقت نفسه موضـــع تقدير المواطنين والأجانب جميعا •

وأصدر خلال تلك الاعوام عدة مجموعات من الشعر الفرنسى تحمل هذه الأسماء : « كتـــاب نيسان » ١٩٢٧ ـ « وجدتى تقول أيضا •• » ١٩٣٠ • (وكانت ضمن المجموعة الســـابقة ثم طبعت على حدة) ـ و « هى الابتسامة الاخيرة ليسوع » ١٩٣١ (من وحى براغ) ـ و « زمبول تقول أيضا •• » ١٩٣٢ و « سقت حمـــارى » ١٩٣٥ ـ و « مهبول عتـــاقه » ١٩٤١ و « فى الحديقة العتيقة » ١٩٤١ (مجموعة من الشعر السابق) ـ و « الكتبى الصغير الاســـتاذ على »

١٩٤٣ .. و « نثر لا جدوى منه » ١٩٤٩ ـ و « ملك » ١٩٥١ و « حاتم الطائى » ١٩٥١ ـ و « نوال » ١٩٥٢ـ و « نهى » ١٩٥٣ و « سامية » ١٩٥٤ و « يوميات مصـــــور خائب » ١٩٥٤ ـ و « صحف مختارة جـ١ » ١٩٥٤ ـ (وتوجته فى ذلك العام الأكاديمية الفرنسية) .

كما أصدر عام ١٩٥٢ كتابا باسم .. « عنـد تاجر المسك » ترجم فيه ألف مثل وحكمة عربية الى اللغة الفرنسية .

وكتب بالفرنسية نقدات لبعض الشعراء وقدم ديوان الشـاعرة كوليت نيفين : « قطرات ماء » ١٩٤٧ .

وأصدر باللغة العربية : « الدين والانسان » ١٩١٦ ـ مترجما عن أصـــل فرنسى للمؤلف ـ و « الحديقة المهجورة » و « مسرحية الســـكرتير الفنى » ـ و « الظلال » ـ ويتضمن هذا الكتاب الاخير نقدات لأعمال بعض الشعراء والفنانين من معاصريه ـ ومنهم موسكاتيلى ، وفيشتر ورءول بارم ، والمصور صباغ ، والفنان التلمســـــانى وغيرهم ـ ويعد بهذا الكتاب من رواد النقد الفنى المحدثين .

وفى الاســــكندرية حيث تكاثرت الجاليـــات الاجنبية ، وتعددت المعاهد والمنتديات والصحف الافرنجية ـ كانت الفرنســية اللغة المشــتركة وهمزة الوصل بين معظم المثقفين العـــرب ، وبين الادباء الأجانب ـ المقيمين منهم والزائرين .. بل كنت ترى هنـــاك عددا من الشــعراء ليونانيين والايطاليين وغيرهم بمصر يتخذون الفرنسية أداة لتعبيرهم ـ واشتهر منهم : ألوى تروفير (جان خريستودولو) وأليك سكونى ، ومارى كافاديا ، وســــانا كاريداكيس (من اليونانيين) وجــان موسكاتيلى وأغستينو سينادينو(من الايطاليين).. ولويس فليرى ، ورءول بارم (المالطيان) .. وأرسين يرجات (من الأرمن) ..

وفى الاسكندرية ـ حيث ولد أحمد راسم ونشأ وتعلم وسط ذلك المجتمع الدولى المختلط .. وفى أسرة شرقيـــة محـافظة تصاهرت مع الأتراك والجركس .. وفى رفقة الشـعراء والفنانين من شـتى الاجنـاس .. وفى تلك البيئة البحـرية بخصائصهـا الجماليـة والاجتماعيـة ، تبلـورت شاعريتـه واتخذت شـكلها الأول ذا الطـابع السكندرى .. وبدا أثرها واضحا فى الكثير من قصـائده ـ كانت أولاها قصـيدته القصصـية الحوارية المسماة : « وجدتى تقول أيضا ... » . وفى « زمبول تقول أيضا .. » و « أحمد يقـول .. » وكلها من وحى أسرته التى شب بين أفرادها فى عهد التقاليد الشرقية القديمة ، والحريم التركى المحافظ ـ وكانت جدته هذه جركسية حسـناء اسمها « رنجحيل » (كلمة تركية معناها لون الورد) ـ نراه يهدى اليها ديوانه «كتاب نيسان» (١٩٢٧) بقوله :

«الى جدتى رنجحيل التى كانت جميلة ، وكانت تحب صــور الســحب ـ والتى تنطوى يداها العجوزان الآن فى سلام الله » ..

وأما « زمبول » فاسم خادمة الأسرة العجوز . وأحمد هو الشاعر الصبى .. وتصـــادفك فى



محمد مندور

مطران خليل مطران

هذه القصائد القصصية المسلسلة أسماء : الست حنيفة ، واقبال ، وهانم الجميلة ، واحسان هانم، وسليمة .. كما تجد أسماء أخرى لمساجد وأماكن وشهور وألفاظ عربية تضفى على هذه المقطوعات الفرنسية جوا شرقيا صـميما .. ولا تخلو من نقدات ساخرة وصور فكهة لذلك النمط العتيق من الحياة أيام التقاليد والحريم والقيود .

وبعبارة « لوسيين ألدبر » عن استلهامات أحمد راسم السكندرية الأولى ـ (فى المقدمة التحليلية

الشاعرية الأسلوب ، لمجموعته الشاملة : في الحديقة العتيقة ـ ١٩٤١) .

٠٠ وكما أن عناصر الضوء السبعة ـ التى يضمها شعاع أبيض من النهار ـ تتحلل على وجه الماسة الى ألوان قوس قزح ، وتنطلق فى حزمة من الالوان لا يفصل احداها عن الأخرى غير لون شاحب خفيف ـ هكذا تفتح الروح السكندرى



أحمد شوقى



جوته

لأحمد راسم ، فان الشعاع الأبيض للبهجة (أو ما أشبه من العناصر الخالدة لشعر الحب) ينشر على الفور مروحة متالقة لصور مميزة ٠٠ وكان هذا الروح السكندرى أيضا ـ المنبعث من سلالة ظل نساؤها طويلا لا يتذوقن الحياة الا فيما يدور باحلامهن فى أعماق القصور المزدوجة الاغلاق ـ بالشعريات العربية الطراز « المشربيات » وبالسياج الكثيف المرصع بالياسمين المتراخى ـ وان هى الا نافذة تزيد القنوط ثقلا على قلب معتكف ٠٠ ثم مالبث حفيد « رنججيل » أن يبلغ وقتا بدأ فيه الصبايا حوله يستمتعن بالحريات البريئة والمستعارة من الحياة الغربية ٠٠ ومن ثم فان « الأشعار القديمة » تستظل فى رقة بالحنين ـ وفى وقت يتألق فيه الحب المراهق ٠٠ » .

ثم ترى بعدئذ صورا مصرية شتى فى باب « أشعار من مصر » وتحمل القصائد مثل هذه العناوين : ـ

الساقية ، سقت حمارى (خلال دغل من النخيل) ، الجار الفقير ، المهد الحزين ، مرثاة ، المقعد رقم ٢٢٣ ، **حاتم الطائى** ، **مسكن واحد** ، وابور الزلط ، التاكس رقم ٣٩٠٢ ، الأيدى التى أرادت قتلى ٠٠ **الخ** .

كما أنه يستوحى قصيدته أو قصته الشعرية : « مهبول عتاقة » خلال اقامته بالسويس وجبلها عتاقة ـ قصة بطلها مهبول زاهد يضرب فى صحراء الجبل ويسكن كوخا عتيقا مع ذكريات حبيبته الغائبة .

وكانت رحلاته الى أوربا واقامته للعمل فى عواصم أسبانيا وتشكوسلوفاكيا وايطاليا ـ محركا جديدا لشاعريته ـ وهناك كتب عددا من القصائد الفرنسية صور فيها بعض انطباعاته ـ فمن وحى أسبانيا كتب : كونشيتا ، ارتداد ، اللصان ، ماروخا القرطبية .

ومن تشكوسلوفاكيا : **أين أنت ؟ ـ ٢٣ تحت الصفر** ـ أمواج ـ فى الكنيسة ـ أوتيلى ـ وداع ـ الابتسامة الاخيرة ليسوع .

وكان أحمد راسم **من أنصار الشعر الحر** والشعر المنثور ـ فلم يتقيد فى معظم شعره بالقوافى والأوزان ، وخرج بعض قصائده الفرنسية فى شكل مقالة تتقطع فى الرسم وترتبط فى وحدة ٠٠ وقد تتجزأ الى فقرات كل منها فى بضعةأسطر متلاحقة ٠٠ وقد تخرج القصيدة فى عمود ـ بكل سطر فيه كلمتان أوثلاثة أو عشر ـ متصلة فى المعنى ولها فى النهاية وقفات . وقد يكون هناك وزن أو لا يكون ٠٠ ويكتب على غلاف كل مجموعة بعد اسمها كلمة : ٠ « أشعار » ـ ويعدها النقاد الفرنسيون شعرا ـ ولم يتجاوزوا الحقيقة فهو شعر مبنى ومعنى . وهى عاطفة منطلقة على الورق لا تحدها قيود وقواف وأوزان ٠٠ وفى شعره خيال يبتدع ويبتكر ولا يشطط ويجمح ـ ورمز لا يغوص فى الابهام ٠٠ وفيه سخرية أقرب الى الدعابة ٠٠ وغزل رقيق لا يتماجن ٠٠ وصوفية من وحى الروح ، ومادية من وحى الجسد ٠٠ وصور شعبية للناس ، **والشارع ودكان البدال** .

والبحر والصـــحراء • والســـاقية والنخيل ٠٠ وصور من الشرق والغرب وثقافة عالية – ولكن القلب البشرى هو المحور الذى تدور حوله كل هذه المساحات الأرضية ٠٠ وان الكثير من قصائده ليذكر بالصور التشكيلية التى أبدعها ابن خاله الفنان محمـود سـعيد ، ذات الحيوية النابضـة ، والبعيدة عن شـطحات التجـريد ومستغلقات الرمزية ٠

واذا كانت اللغة الفرنسية هى الثوب الأنيق الذى ارتدى به شعره ، فقد كان هذا الشعر بمثابة الانسان الشرقى الروح المصرى الطابع الذىتخرج من فيه بين آونة وأخرى لفظة عربية تنم عليه ٠

ولعل هناك فيمن قرأ شـعر أحمد راسم من تساءل :

لماذا قضى هذا الشاعر حياته مترنما بالشـعر الوجدانى الفائض بالحنين والألم والرقة والعطف على الناس – فى حين كان – فيما يبدو للكثيرين ربيب القصور المنعم المرفه – الذى لم يعرف الحرمان ولا الحاجة ولا الصد والهجران ٠٠ صـاحب المناصب والجاه – والشاب الوسيم الغطريف ؟ ولقد اعتاد الناس أن يقرنوا الأدب بالبؤس والشعر بالحرمان ! والأرجح أنه حب يائس أضرم عاطفته فى مقتبل العمر – فحولها فى قلب الفنان المطبوع – الى شاعرية فاضت أول الأمر فى ديوانه الباكر :

« كتاب نيسان » – لاتكاد تخلو صفحة منه من اسم هذه الحبيبة الجميلة الصغيرة – « نيسان يا أحلى من الليـل على البحر – أحب جفنيـك الحريريين عندما يداعبهما النوم ٠٠ نيسان تجرى نحو مرآتها ، وتغمض عينيها فى دلال » ! وماتت « نيسان » !

والأرجح أيضا أنه الحنين والشوق المبهم فى القلب البشرى الذى لا تشبعه المادة ولا ترويه مياه الأرض – وهنا تفيض شاعرية سليمان الحكيم وابن المعتز وامرىء القيس من الملوك ، كما تنساب من قلوب شعراء الحرمان والفقر على السواء ٠

وفى السـطور التى قدم بهـا الشاعر جان موسكاتيلى مختارات من شعر أحمد راسم – فى مجموعة : شـعراء بمصر – لاتفوته الخاصـية الشرقية المميزة لشعره فيقول :

أحمد راسم – أكثر الشعراء مصرية بين من كتبوا فى اللغة الفرنسية ، وأكثرهم شـهرة وشعبية ، وان المرء ليكشف فى مؤلفاته المتعددة عن بواطن مصر حيث لم يتغن سواه من قبل بغير ظواهرها ٠٠ وكان عليه فيمـا يوفق بين آراء القدماء والمحدثين – المتنازعة دائما – أن يقـدم منها مزيجا مقبول المذاق – أو كما يقول « ايليان فينبير » – مزيجا من الثقافة الاسلامية الرفيعة ، ومن ثقافة الغرب الأقل شفافية ٠٠ وهو الى جانب عمله الشعرى جمع ألف مثل عربى ترجمها الى الفرنسية ، وأنجز هذا العمل فى غيرة ودقة – مما يرضى محبى الأدب المحلى ويطـالبون بمثله فى مصر ٠٠ واذا كان شـعر أحمـد راسم يذكر فينبير بشعر فيليب سوبولت (الشاعر الفرنسى) فالواقع أن فى شعر راسـم « شرقية » تمت بصلة الى حافظ الشيرازى والخيام لو توهمنا ٠ أنهما – قرآ الشعراء السيرياليين بباريس !

وأيليان فينبيز – سالف الذكر – هو الناقد الفرنسى الذى كتب مقدمة تحليلية مسهبة لديوان أحمد راسم المسمى ٠٠ «كتاب نيسان» ١٩٢٧ ٠

ومنذ ربع قرن (عام ١٩٤١) لفتت مؤلفات أحمد راسم – العربية والفرنسية – نظر كاتب مصرى (حليم مترى) – فكتب فى « المجلـة الجديدة » عامذاك يقول (٥) ٠

أحمد راسم فى طليعة أدبائنا المجددين الذين استقوا من الغرب أرق ألوان الحضـارة المعنوية

(٥) مقالة بالمجلة الجديدة (سلامة موسى) عدد ٣٩٣ فى ١٤ ديسمبر ١٩٤١ ص ٧ – ٨ بقلم حليم مترى ٠

وامتزجوا بها ، فراحوا يؤلفون على منهاج طريف ملـؤه الابتكار فى الفكرة والأسـلوب ٠٠ وهو لا يقنع كناقد فن ممتاز بالفنون الشكلية التى بلغت عنايتها بالقالب حد التطرف والهوس ٠٠ وهو اذن قد لا يميل الى أصحاب التكعيبية أو مدرسة الغموض – أيد هذا الرأى فى حديثه عن التلمسانى – واذكر أيضا انه قال لى مرة وهو حدث عن المصور صباغ انه لايعرف أين يستقر الجمال فى انتاج التكعيبيين ٠

واحمد راسم له ذوق رفيع فى الأدب والفن – وهو معروف كشاعر وفنان وناقد فى الهيئات الثقافية والاجتماعية ٠

ويقول الكاتب الفرنسى كلود آفيلين فى كتابه: « النزهة المصرية » ٠٠ ان مطران شاعر مصرى ادخل فى العربية أسلوبا وأفكارا غربية ، كما ان أحمد راسـم أدخل فى الفرنسـية طائفة من التشـبيهات والاستعارات والكنايات – بل قد استحدث أسلوبا جديدا فى الأدب الفرنسى ٠

أما أسلوبه الأدبى فهو أسلوب الشاعر الذى يهز القلب والعقل معـا فهو لا يتحدث الى العاطفة بخياله والهاماته ٠ ويتحدث الى العقل بمنحى تفكيره الخـاص ، وبمنطقه القائم على الاستنتاج ٠

وقد قدم طه حسين كتابه عن المتنبى الى احمد راسم بهذه الكلمة :

هذا الكتاب أقدمه ذكرى لشـعركم الفرنسى الممتاز ٠

بقى السؤال الذى طـالما ردده بعض الكتاب العرب : لماذا كتب أحمد راسم شعره بالفرنسية وهو الأديب الذى يجيد الكتابة بالعربية وله فيها مؤلفات ؟ ٠٠ولماذا أيضا وضـع غيره من الأدباء العرب المؤلفات فى لغات أجنبية ؟ ٠٠ وهل يلامون على ذلك ؟ – بل ويصفهم البعض بالغرباء عن لغتهم وقوميتهم :

علينا قبل اصدار الحكم أن نبحث عن الدافع والسبب والغرض – ولكل كاتب حافز لا يخفى فى كتابه ٠٠ ثم هناك مؤثرات البيئة والعصر ٠٠

فان الكثيرين من كتاب الجزائر ومراكش وتونس وضعوا المؤلفـات الشـعرية والنثرية فى لغة فرنسية بارعة ، ولا يجهل أحد ماكان من الاستعمار الفرنسى لتلك البلاد العربية حينما فرض لغته على أبناء البـلاد يتعلمونهـا فى المدارس منذ الطفولة ، حتى توارت وراءها لغة البلاد العربية – ومع ذلك فقـد تغنى هؤلاء الأدباء بوطنهم ، وصـوروا ثورته وكفـاحه من أجل الحريـة فى قصصهم وأشعارهم – وهاهم :

كاتب ياسين –ومحمد ديب – ومولود فرعون–



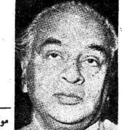
قاسم أمين



كاتب ياسين

ومصطفى الأشرف – ومالك حـداد – من أدباء الجزائر المعاصرين تشغل الناس أقلامهم فى كل مكان

وفى عام ١٨٩٤ نشر قاسم أمين بالفرنسـية كتابه : « المصريون » ردا على مطـاعن الدوق داركور الفرنسى فى الشرقيين وعاداتهم ٠٠ وكتب فيليب حتى بالانجليزية كتابيه « تاريخ العرب » ١٩٣٧ وموجزه عام ١٩٤٣ – وأعيد طبعهما مرات للتعريف بأمجاد العرب وحضـارتهم ٠٠ ونشر


مولك راج أناند

المرحوم بشر فارس عددا من الكتب الفرنسية للغرض نفسه ـ أى تعريف الغرب بفضائل الشرق ومن ذلك « الشرف عند العرب قبل الاسلام » ١٩٣٢ ـ والفضائل السامية ـ صورة مميزة للخلق الاسلامى ١٩٣٧ ومنمنمة دينية من مدرسة بغداد ١٩٤٨ .. ووضع مؤنس طه حسين بالفرنسية رسالة جامعية عن : تمثيل الاسلام فى الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر .. وألف جاستون زنانيرى كتبه « مصر والتوازن الشرقى فى العصور الوسطى » ١٩٣٦ وأثر الشرق الأدنى فى الغرب » ١٩٣٩ .

وهناك من القصص التى كتبها بعض هؤلاء الأدباء مايعد تعريفا ودعاية للروح الشرقى وصور الشرق ، ومن ذلك روايتا « سلمى وقريتها » و « هرج فى باب توما » لايمى خير و « حياة مسلمة » لفولاد يكن و « شجرة الدر » لفؤاد أبو خاطر ودواوين من الشعر مثل : « الشمس فوق النخيل » لفرنسيس مطران ، ودواوين أحمد راسم .

كما أن هناك من كان يكتب فى لغة أجنبية بدافع الرواج ـ ويقول فى ذلك المرحوم عباس محمود العقاد :

ان الكتاب الذى يروج فى لغة أوربية يجدى على صاحبه ماليست تجديه حياة طويلة تنقضى بيننا فى التأليف والترجمة . وقد ينقل الى لغات غيرها فيكبر حظه من الربح والسمعة ويغريه الاقبال بالمثابرة والمزيد .

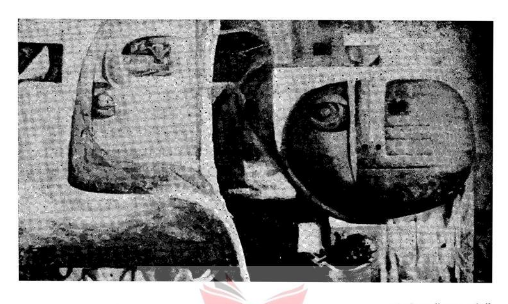
وشىء آخر يحبب الى المؤلف الكتابة فى اللغات الأوربية غير ما تقدم وهو حركة العطف وتبادل الفكر والاحساس التى يشعر بها من يلقى فى عالم الأدب هناك بكتاب يودعه مايودع من ذات نفسه وفكره (٦) .

والخلاصة أنه باستثناء الرسائل الجامعية التى يتقدم بها الطالب العربى الى جامعة أجنبية مكتوبة فى لغتها لنيل الدرجات ـ فأن هناك دوافع مختلفة تتباين مع كل كاتب ـ فثمة الرغبة أحيانا فى الرواج والانتشار الدولى كما نرى فى كثيرين من أدباء الهند مثل (القصاص ملك راج أناند وغيره) مما دعا الى التأليف فى اللغة الانجليزية .. أو غير الهند (القصاصة هان سوين الصينية) ـ أو من كتاب افريقية (الشاعر سنجور فى الفرنسية ونكروما فى الانجليزية) حتى فى أديب أيرلندى ـ بيكيت ـ يكتب فى الفرنسية .

وثمت الرغبة فى التبادل العلمى الدولى كما رأينا فى مؤلفات محمود الفلكى الفرنسية ـ أو الأطباء المعاصرين ـ (دكتور محمد الظواهرى فى كتابه عن الأمراض الجلدية ، ودكتور عباس الشربينى فى كتاب التوليد ـ وقد طبع هذان الكتابان بالانجليزية فى القاهرة) .

فاذا كانت الغاية تبرر الوسيلة . وكانت هذه المسألة فردية محدودة ونادرة الحدوث فالحكم فيها مرتبط بالدافع والغرض ـ وكان أحمد راسم ممن كتبوا بالفرنسية التى يجيدها لتعريف الغربيين بأدب شاعر شرقى لم يتخل عن روحه الشرقى المصرى وكان مخلصا حقا فى هذا التعريف .

(٦) من مقالة لعباس العقاد عن «كتاب مصرى بالانجليزية» فى البلاغ الاسبوعى ١٤ يناير ١٩٢٧ ـ وفى «ساعات بين الكتب» ١٩٢٩ ص ٣٨ .



النتاج ـ عبد المعبود شحاته

المعرض العام للفنون التشكيلية



تصوير : محمد النجعاوى

تحقق بهذا المعرض مطلب من مطالب حياتنا الفنية ، ورغبة أوصت بها لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية كما رددتها لجان الوزارة والمعنيون بالفنون ٠

صدر ذلك عن رغبة فى أن تستعيد المعارض العامة مكانتها ، وأن تحدث فى مجال الفنون أثرها ، وعن شعور بأن المعرض العام من مسئوليات الدولة تهيىء له أسباب التشجيع حتى يضطلع بدوره فى حياتنا الفنية ، وحتى تتجمع فيه أفضل ابداعات النشاط الفنى خلال عام ٠

ولقد تلاقى فى المعرض العام القائم الآن بسراى المعارض بالجزيرة مستويات متباينة من الانتاج الفنى وتمثلت فيه معظم اتجاهات الفنون فى هذه الحقبة وأغلب أنواعها ٠

بين مئات الأعمال المعروضة يتميز الكثير كما تشرق مواهب جديدة مبشرة بالأمل الى جانب مجموعة من الأعمال الممتازة لعديد من فنانينا ٠

واذا كان هذا المعرض قد ارتبط هذا العام بألفية القاهرة فان بدايته ينبغى أن تلقى استمرارها لتكون تقليدا فى حياتنا الفنية ، على أن تجربة البداية بكل ما فيها يجدر أن تكون دليلا موجها لخطة الاعداد للمعارض القادمة بهدف ارساء تقاليد لهذا المعرض الرسمى الذى يستحق أن يكون أكبر ظواهر النشاط السنوى فى مجال الفنون واكثرها دلالة على تقدمها ٠

بدر الدين أبو غازى



الصيادون ـ احمد عزمى



الانسان والتعمير ـ مصطفى عبيد

امـــرأة
محمد حسين هجرس



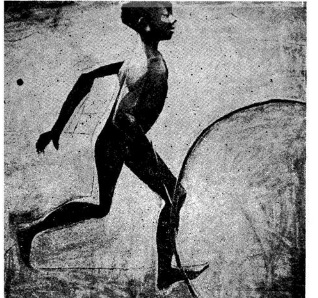
على الشاطىء
محمد حسنين

مصرع السلام
فاروق شحاته

عرائس
سعد كامل

الفلاحون ـ غالب خاطر



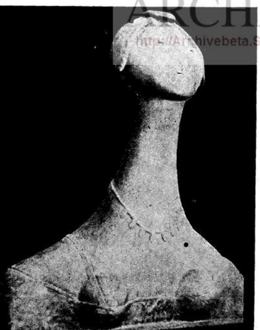


الصبى والطوق
حسن سليمان



امومة
زينب السجينى

فلاحتان ـ محمد يوسف حسين



عروس النيل
كمال خليفة



عمال السد العالي ـ مصطفى الرزاز





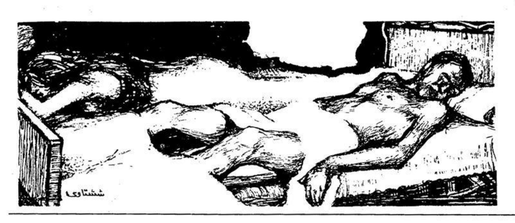
قصة قصيرة

رحلة العودة السّعيدة

بقلم : رأفت سليم

الصمت المصلوب على الجدران ، على النوافذ ، والزمن المقتول ، أبدا يحيـا ، يسخر من كل الأشياء ، تعربد ضحكاته فى المكان كروح ضال والتراب يكسو محتويات الغرفة ، وجسدان مسجيان فوق السرير ، يعشش فيهما التعب والأعياء ، أحدهما انكفأ على وجهه بعيدا عن الوسادة،الآخر تدلت ذراعه خارج السرير كاشارة مرور تعترض طريق الفراغ • لاشىء يتحرك سوى البطن مع الأنفاس ، ترتفع وتنخفض فى حركة دائبة ، بطيئة تحت وطأة التعب واليأس ، بعد عودة من سفر خاب فيه السعى وتقطع وصل المطامح القديمة ، تحولت الى شبح مثير لا تشده أرض ، يهتز يمنة ويسرة بلا استقرار كبندور الساعة ، تعلقت به أحداق عيون أربعة بلا لحظة من راحة ! •• والذهن مكدود ، الأفكار فى رأسين متجاورين متباعدين ، لا تحلق •• عرجاء تمشى على أرض من رمل تتعثر ، تصمد الى حين على ساق ونصف ساق ، تنكفىء فجأة ، تستنشق تراب الأرض حتى تمتلىء به الأنوف والأفواه ، لا تلفظه، يشغل مكانا خلق لأن تتردد فيه الانفاس ، لتتوقف الأنفاس •• يا يأس أيامنا المعذب فى تجوالة داخل ذرات الجسد المسحوق تحت وطأة طلب اللقمة !

تفاصيل لحظات العودة طمسها النوم ، لكن طرقات البلدة كانت خاوية ، لا يتسلل اليها الضياء الساطع من أى مكان فى تلك الساعة المتأخرة من المساء ، حتى الشارع الكبير الحافل بالمقاهى على الجانبين بدا مقفرا غارقا فى الصمت! لعتمة السائدة حركت البرودة الساكنة فى القلب خطواته ورفيقة عمره مجهدة ، حياتهما معا تبدو لهما أحيانا كالمطامح القديمة ، مثل بندول الساعة! لم يقطعا سنتيمترا واحدا فى طريق مأمول شلت



الظروف وأنانية الآخرين خطاهما فوقه ! ·
حزينة يا هذه الأرض ، فقدت القدرة على اكساب الكائنات التى تدب على ظهرك بعض السعادة !·
تبددت ذرات الضياء كالهباء والأمل المشرق ذات يوم ، تطلع الشمس وتغيب ويتصاعد الأنين أبدا فالخطى مشلولة المشوار ، والأمانى مشدودة الى لا مكان ، ملايين العيون تشخص بيأس الى خلاص مرتقب قد يقفز فجأة خارج الصمت المصلوب على جدران المنازل ، على النوافذ ، على أرض الشارع تنطبع أيضا بصمات الأقدام ، مختلفة الأشكال·· بلا ملامح ! ··

تلاشى صوت قطار الليل وهما يغادران المحطة، ابتلعهما الظلام الشاحب فى كل الأرجاء ، لم يصادفا حمالا يحمل عنهما الحقيبة القديمة التى لازمتهما فى التجوال وراء سراب ، رفعت مثلهما راية الاستسلام فى حرب غير متكافئة ، فالخصوم وحدهم يملكون دائما سلاحهم ضد الآخرين ، أكثر مضاء وضمانا فى حرب اليوم المستعرة ! يمتلئون بلذة وحشية لوقع الأقدام الهاربة المذعورة أمامهم ، تدوس بعضها بعضا · يقهقهون ! ·· والتراب يكسو المسكن المهجور منذ عام ·

والعودة الى مكان مألوف يشعر بالراحة ، يصنع أمنا الى حين ! ·· افتر الثغران الشاحبان عن مجرد ابتسامة !··همست «هى» باعياء وهى تنزل الحقيبة معه على أرض الغرفة المتربة :
— أخيرا ! ··
ضحكت بخفوت ··· قالت :
— حمدا لله على السلامة !
احتواها بعينيه فى لحظة حنان ، لم يدر ماذا يقول لها : يالحبيبة المساعى طوال أعوام العمر الضائع ! ·· أين السلامة ؟! ·· لكنه سيكسر جلدها القديم على العيش معه بلا تبرم ! ·· لابد — اذن — أن يقول لها شيئا ، أن يضحك ، مثلها ·· لكنها تشاغلت عنه بتأمل التراب (بلا أسى) الذى يغطى كل شىء فى غرفة النوم ، حتى المرآة أيضا أصبحت بلا لمعان ، أشبه بلوح من الصفيح الصدىء ، لايرتسم فوقه سوىخيالات مبهمة للأشياء فى الغرفة ، لوجهها ذى الملامح الدقيقة الشاحبة··اقتربت — أكثر — من المرآة ، أصلحت بيدها — فى لحظة غريزية — شعرها المهوش المنطفىء البريق ، هالها أن عينيها خابيتا النظرة ! ·· استدارت اليه ، كان لا يزال واقفا جامدا قرب الباب يتأمل ما حوله بنظرة آسية !·
هتفت به بمرح مصطنع :
— لماذا لا تقول شيئا !
أجاب بصوت مخنوق :
— أى شىء ؟!··
ضمته اليها بحنان ، كطفل ·· استسلم لها حينا ثم انسحب من بين ذراعيها برفق ··
قالت بحزن باهت :
— فقدت حتى الكلمات ؟!··
— أبدا · هى آخر ما بقى لنا ···
— لا تحزن · طوال عام لم تفقد ابتسامتك !·
— الليلة أحس ···
— لا ، تعال ·· غير ملابسك · سننام ·· بلا كلام !··
— فوق التراب ؟!··
— نعم ·· حتى الصباح · أنا متعبة ، أكاد أن أموت !···
التراب تنغمس فيه الأنفاس والهواء راكد عطن ، تماما كالهواء الذى فى الطريق ! ·· تذكرت أيضا واجهات المحال والمنازل الغارقة فى القدم والتراب والعتمة ، وقع خطاهما يذوب أولا

بأوان فى الصمت ··· بدت البلدة كأن سكانيها تعصوا عنها ، تركوها · فريسة للزمن المشنوق ابدا ، ملايين الملصق المرصوصه · فى صفوف منتظمه ، فى الطرقات العريضه ، والأرقه ، على أسطح البيوت ، فى الحوانيت ·· لاعلانه الملصق على الجدران ايضا : يصيح ، يصرخ ·

— محكمه الأطماع الخائبه تعلن حكمهـا غدا على الملا الاعظم !··

هه ؟! ·· ضحكه ساخرة ، صوتها يرن لحظه كفرقعه صغيرة ثم يضيع الصدىء !··

قال بأسى :

— لامبرر للحزن أبدا ···

— صدقتنى ؟!··

— نعم ··

عادت تضحك بدلالها القديم ·· قالت :

— تعال لتفك لى سوستة الفستان ··

كانت معطية ظهرها ، وجهها للمرآة ، تسترق اليه نظرات حانية ومصـــباح الغرفة ضــــعيف الضوء···فى لحظة تعرى أعلا الظهر ·· أبيض ، مشدود لحمه وجلده الى الكتفين ، تحركت اشياء نائمة فى كيـــانه ، انجذبت الى اللحم الأبيض المشــدود ، اقترب بوجهه منه ليقبـــله ، ابتعد فجأة ! ··· قالت بعتاب ، بشبه حزن :

— لماذا لم تفعل ·· !؟

— آه ، لا شىء ! ··

استدارت نحوه وهى تخلع الفستان ، فى لحظة صارت شبه عارية أمامه ··· قالت :

— ستظل واقفا هكذا ؟ ·· ألست متعبا ؟!··

نظر الى الصدر الأبيض المكتنز ·· هــــذا الجسد الجميل لم يعان آلام المخاض يوما ···

لا لم ينبت طفل فى الاحشاء ،

مع الترحال ،

فى الغربة ···

يا ضيعة كل الأشياء الحلوة ! ·

كم أنت جميلة يا زوجتى ؟!··

وقف يحدق فيها بلا تفكير ·· قالت بمرح :

— ألم ترنى من قبل ؟!··هل مازلت أعجبك؟!·

ابتسم باعياء ، لم يجب ··· رفعت الحقيبــــة المجهـــدة فوق الفــراش ، أخرجت بيجــامته وقميصها ·· قالت :

— خذ هدومك ·· آكاد أموت من التعب ! ··

عندما اطفىء النــــور كانا قد استلقيـــا على الفراش ·· مدت ذراعها تطوق عنقه ، بحماس فى البداية ·· فى لحظة تراخت كذراع ميت ·· خارج السرير ··

لكن الرجل فقد القدرة على النوم فجأة ، شدة العذاب للجسد المكدود عنـــده ذات أثر عكسى ، عندما يهرب منه النوم تتدرج الى حين خيبة أمل جديدة فى قائمة سوء الحظ التى يحفظها فى ذاكرته من شهر سبت ··

والعمل ، آخر عمـــــل التحق به ، انتهى بالأمس ·· أخذ قروشه القليلة ، سار مع الآخرين تحت جميع المعدين والشمس تحمر وتغيب خلف الأفق البعيد ، فى رؤوسهم ذكريات لأيام استقر فيها معاشهم ، ثم انحرفوا — أخيرا — فى الطابور المنهزم مع النســاء والأطفال والحقائب ، يجرون أقدامهم الى المحطة ، بدأوا يغنون بخفوت — تطرد الخوف — وقد حل الظلام فجأة على الصــــحراء الشاسعة والأبراج البعيدة ، والطريق ممتــد الى الأمام بلا نهاية ! ··

— قولوا لعين الشمس ·· ما تحماشي ··

تمتم لنفسه بلا تفكير :

— الشمس ؟! ·· أين الشمس ؟! ··

بكى طفل ·

نظرت زوجته فى وجهــه ، لم تتبين ملامحه ، همست :

— ماذا تقول ؟! ··

أجاب بحزن :

— لا شىء !

سار يحدق فى ظهور الآخرين ، يشم رائحة العرق ! ·· أحس فجأة بأنه يريد أن يبكى والغناء الخافت يتردد بلا ملل ، وصوت يهتف به أيضا :

— يا أيها الانسان ···

أنصت للحظة ··

— بعرق جبينك تأكل خبزك ···

عاد ينقل خطاه ببـــطء على الرمال وهو يردد الكلمات بلا وعى ، بصوت خافت :

— قولوا لعين الشمس ماتحماشي ··

انقلب على جنبه ، أغمض عينيه ، لم يفكر مرة أخرى فى أن يبكى ، انكفأ على وجهه ، نام وهو يحلم بالســـير بلا انقطاع ، بلا تعب ، يضـــحك بملء قلبه ، فى طريق تشرق عند نهايته شمس لا تغيب !··



قصة الصراع
بين حورس وعمه ست

بقلم : د. احمد عبد الحميد يوسف


ايزيس

كان للرواية والقصة فى مصر القديمة ـ كما قلنا فى حديث سابق (١) ـ أثرها فى حياة المصرى الدينية والفكرية والسياسية جميعا ، وكانت قد نشأت فى حياته عن نظراته فيما حوله من معالم موطنه وعما شهد من ظواهر الكون حين تصدى لتفسيرها وتأويلها ٠ اذ رد ظواهر الكون الى آلهة حية نشأت عن اله واحد أوجد نفسه بنفسه فى محيط أزلى عظيم ، وكان له ملك الأرض يومئذ حيث لا مخلوق سواه ثم تمضى الاسطورة فتروى كيف نشأ منه ربا السماء والأرض نوت وجب فكانا رتقا من ذكر وانثى ففتق بينهما رب الهواء شو ، ثم نشأ عن السماء والأرض آلهة أربعة هم ايزيس واوزيريس وست ونفتيس وكانت عقائد الدين وما نبع عنها من الاساطير ملهما للخيال المصريين وحافزا لهم على انشاء الاحداث وتأليفها بعضها مع بعض ، فكانت بذلك المعلم الأول والاستاذ الرائد فى القصة والرواية حتى تمكنوا منها فكانت لهم كعب راسخة فيها ٠ وكانت سيرة اوزيريس وزوجه ايزيس خاصة من أسس الحياة الدينية والاجتماعية والثقافية فى مصر القديمة ، كما كانت مصدرا خصيبا للكثير من الأحاديث والخيال الأدبى ، ومع ذلك فلم تصل تلك السيرة الينا فى نص واحد كامل يشمل أحداثها ووقائعها جميعا ، وصلت الينا فى اشارات وتفاصيل كثيرة لا تكاد تحصى فيما انحدر الينا من نصوص الدين والادعية والصلوات ، ولم يحفظ لنا عنها من نص مترابط الا ما كتبه فى القرن الأول الميلادى المؤرخ اليونانى القديم بلوتارخ ، الذى قدم الينا فى كتابه « عن ايزيس

(١) المجلة ، العدد ١٢٦ ـ يونيه ١٩٦٧

وأوزيريس» رواية يؤديهاما تناثر فيالمتون المصرية من الوقائع والأحداث • وظلت رواية بلوتارخ سندا عاما شاملا لما أثر عنالمصريين من تلك الاسطورة حتى اذا ظهرت بردية تشستر بيتى الى النور اذا بنا حيال لون مصرى جديد منالاساطير الالهية ذهب الظن من قبل الى أن الاغريق هم أصحابه ومبدعوه • ولم يكن الفصل الذى نقدمه اليوم بين يدى القارىء سوى الجزء الأخير من تلك الاسطورة حيث يروى المشهد الاخير وحيث يبسط ما وقع من الصراع بين حورس بن أوزيريس (أوسير) وبين عمه ست حتى خلص عرش اوزيريس لولده حورس ، وكان ذلك من أسس الفكر السياسى فى مصر القديمة ، اذ كان فرعون ــ فيعقيدة المصريين ــ ممثلا لحورس فى الأرض يتخذ شخصه ويحكم باسمه ، فاذا توفى اتخذ شخص أوزيريس رب الموتى حيث يخلفه ولده على العرش كما خلف حورس اباه •

ولقد وصل الينا هذا الفصل منتلك الأسطورة على قرطاس من بردى لم يذع محتواه بين جمهور الدارسين والعلماء الا منذ عهد غير بعيد لا يكاد يجاوز الثلاثين عاما ، ويرجع القرطاس الذى عرف وما زال يعرف باسم مالكه الأول تشستر بيتى الى عهد رمسيس الخامس حول عام ١١٦٠ • على أن النص وان كان بلغة شعبية دارجة فلا شك أنه انما كان رواية بلغة العصر لقصة قديمة كتبت على أقل تقدير منذ الدولة الوسطى قبل ذلك بقرون • وما ينبغى أن نقدم ذلك الفصل قبل أن نبسط ملخص القصةالأصيلة حتى يتيسر لنا تتبع الأسطورة بأسرها :

كان حكم مصر قد آل الى اوزيريس ، فكانمثال الحاكم الخير والعاهل الرشيد ، علم المصريين أصول العقائد وشرع لهم القوانين ولقنهم نظم الزراعة ، وكانت زوجته واخته ايزيس تعينه وتساعده • أما ست فقد كره مكان أخيه ونفسه عليه ، وامتلأ قلبه حقدا عليه وحسدا له فطمع فى ملك أخيه وابتغاه لنفسه ، غير أنه لم يجد لذلك من سبيل الا بالتربص لأخيه والتآمر عليه فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله : دعاهالى مأدبة شهدها انصاره من أهل الغدر والمؤامرة ، حيث طفقوا يسمرون ويقصفون حتى تقدم الليل • ثم يعلن ست أنه أعد جائزة لمن يسعده الحظ من الحاضرين ونبأهم أنه كان أعد تابوتا من ذهب وجوهر ، وأنه جاعله هدية لمن يسعده الحظ فيكون فى مثل قده ، وتعاقب الحاضرون على الصندوق يضطجعون فيه كل يختبره ويجرب حظه ، فما يكاد يضطجع الواحد منهم فيه حتى ينهض متكلفا الأسىوالأسف على أنه لم يكن له ، وقد علموا أن التابوت انما صنع بقد الضيف الذى يتربصون به • وأغرى أوزيريس من بعدهم بالاضطجاع فيه ، فلم يكد ينسجم جسده فيه حتى أغلق عليه وختم عليه بالرصاص ثم القى فى النيل ، فالقاه النيل الى البحرفحمله البحر الى ساحلالشام عند ببلوص •

ثم تخرج ايزيس تتلمس زوجها وتتحسس من ريحه حتىتجده هناك ، فتحمله الى مصر حيثتهيم به فى احراج الدلتا وحيث تنفى بنفسها عليه باكيه نائحه ، وحيث تسقط من عينيها على وجهه دمعه ترده الى الحياة ، فينبض القلب الساكن ويتأود الجسد المسجى ، فيتحول نواح ايزيس الى صياح الفرح والسرور ؛ ويتناهى الى اسماع ست صوتها ، وكان قد خرج ليلتئذ ــ وكانت قمراء ــ فى طلب الصيد والقنص ، فيأخذه القلق وحب الاستطلاع الى مصدر الصوت ، فاذا به أمام أخويه ايزيس الفرحة واوزيريس العائد الى الحياة على غير هواه ، فيستبد به الغضب والحنق ويعمد الى أخيه فيقتله ويمزقه تمزيقا ثم يفرق اشلاءه فى أنحاء مصر حتى لا تقوم له قائمة من بعد ذلك وحتى يخلص له الحكم الذى سعى اليه واستوى عليه •

وتعود ايزيس الى الحزن والبكاء ، ثم تمضى فتسلك فجاجالأرض بحثا عن أشلاء زوجها الأربعة عشر فتدفنها حيث تجدها وتقيم على كل منها شاهدا ، ثم تنتبذ فى الدلتا بجنينها مكانا قصيا ــ وكانت قد حملت به من روح اوزيريس ــ حتى وضعت ولدها حورس ثم قامت عليه ترعاه وتغذوه وترضعه مع لبنها حب الانتقام لأبيه ، وتقر فى ذهنه حقه فى ارثه وحقه فى ملك مصر من بعده فلما شب حور وبلغ مبلغ الشباب طالب عمه بملكه ، ولم يكن من سبيل أمام العم الا أن ينكر عليه نسبه الى أخيه ويتهم أمه ، وكان أن احتدم بينهم صراع عنيف ، كان على ايزيس أن ترد عن نفسها تهمة بشعة رميت بها ، وكان على حور أن يثبت نسبه الى أبيه ويسترد الملك المغصوب ،



واتخذ الصراع صورا شتى ، فهو تارة يعنف حتى يشتعل حربا حامية الوطيس ، وتارة يلجأون الى المهادنة والدخول فى جدل عنيف وخصومة حادة بين يدى محكمة الأرباب ، وهنا تبدأ القصة التى دعت الى هذا الحديث وقد كان مضى على صراعهما هذا ثمانون عاما ، وكان حورس أثناء الصراع قد فقد احدى عينيه فتولاها تحوت بالطب حتى اعادها سليمة اليه ٠

الصراع بين حورس وست

(عندئذ وقع) التحكيم بين حورس وست الغامض النشأة العظيم ، أمير الأقوياء الذين لم يكونوا أبدا ٠ وهناك كان (اله) صغير يجلس قبالة رب العالمين مطالبا بمنصب أبيه اوزيريس جميل الطلعة (ابن) بتاح الذى يضىء (الغرب) بانبثاقه ، وقد قدم تحوت العين السليمة الى الأمير القوى الذى كان فى هليوبوليس ٠

وتكلم شو بن رع بين يدى (أتوم الأمير) القوى المقيم فى هليوبوليس :

« الحق فوق القوة » : حققها قائلا : « اعطوا المنصب (لحورس) وقال تحوت (للتاسوع) ، (حقا ،) ألف ألف مرة ٠وعندئذ اطلقت ايزيس صرخة عظيمة وابتهجت (جدا جدا ثم أقبلت) بين يدى رب العالمين وقالت يا رياح الشمال اذهبى الى الغرب وبشرى قلب ونن نفر عاش صحيحا سليما وقال شو بن (رع) ، قدموا العين السليمة فانه العدل من التاسوع ٠

ولكن رب العالمين قال : ما اتخاذكم قرارا وحدكم ؟ فأجاب (التاسوع) فليأخذ (تحوت) الخرطوش الملكى الى حورس (وليوضع) التاج الأبيض على رأسه ، وهناسكت رب العالمين (فترة) طويلة لغضبه (على) التاسوع ثم قالست بن نوت فليرسل الى الخارج الى الطريق معى وسأريك أن يدى تأخذان يده أمام التاسوع اذ أنه لا يعرف سبيلا الى اختلاسه وهنا أجابه تحوت لسنا بسبيل معرفة المخطىء ، أترى المنصب يعطى لست مع أن ابنه حورس هنا ، وعندئذ غضب بارع حراختى غضبا شديدا اذ كانت رغبة بارع اعطاء المنصب لست عظيم القوة بن نوت ، واطلق أنوريس صيحة عظيمة فى وجه التاسوع قائلا « ماذا عسانا صانعين » وعندئذ قال أتوم الأمير القوى فى هليوبوليس (فليستدع) باسيد ددت الاله العظيم الحى كى يحكم بن الشابين فكان أن جىء ببا سيد ددت الاله العظيم المقم فى سهيل بين يدى أتوم ومعه بتاح تاتنن فقال لهما : احكما بين الشابين واصرفاهما عن التمسك هكذا بالنزاع كل يوم » فأجاب با سيد ددت الاله العظيم الحى على الذى قال أتوم : لا تسمح بأن نعمل مع جهلنا ، ولكن فليرسل كتاب الى نيت العظيمة ، الأم الربانية وما تقوله سوف نفعله وعندئذ قال التاسوع لبا سيد ددت الاله العظيم الحى : لقد وقع الحكم فى الزمان الأول فى القاعه « فريدة العدل » ٠

تحوت يكتب الى نيت ورد نيت

وبعد ذلك قال التاسوع لتحوت أمام رب العالمين « هل تعد كتابا الى نيت العظيمة الأم الربانية باسم رب العالمين الثور المقيم فى هليوبوليس فقال تحوت سأفعل ، أنظروا سأفعل سأفعل ثم جلس ليعد الكتاب فقال : ان ملك الصعيد والدلتا رع آتوم حبيب تحوت سيد الأرضين العنشمى(٢) قرص الشمس الذى يضىء الأرضين بنوره والنيل المحيط رع حراختى ــ وكذلك حية نيت العظيمة الأم الربانية التى أنارت الوجه الأول ، جيدة الصحة الشابة دائما ٠ ما الذى نحن فاعلوه بهذين الرجلين اللذين ظلا منذ ثمانين عاما أمام المحكمة دون أن يعرف أحد كيف يفصل بين هذين الرجلين فلترسل بما نحن فاعلوه ٠

وعندئذ ارسلت نيت العظيمة الأم الربانية كتابا الى التاسوع قائلة ادفعوا منصب أوسير الى ولده حور ولا تقترفوا فعل هذا الظلم الجائر والا غضبت وخرت السماء والأرض ، وقولوا لسيد الآلهة الثور المقيم فى هليوبوليس : ضاعف أملاك ست وامنحه عنات وعشترت بنتيك وضع حور فى مكان والده أوسير ٠

(٢) نسبة الى عين شمس ٠

التاسوع يتداول

كذلك أتى كتاب نيت القوية الأم الربانية الى آلهة التاسوع حين كانوا جلوسا فى القاعة الكبرى « حور أمام القرون » وسلم الكتاب فى يدى تحوت فقرأه تحوت أمام رب العالمين والتاسوع أجمعين فقالوا جميعا بفم واحد « محقة هذه الالهة » غير أن رب العـــالمين هاج على حور قائلا له : « انك ضعيف الأعضاء وهذا المنصب أعظم من صـــبى سيء طعم فمه ، عند ذلك غضب اينحرت ألف ألف مرة وكذلك التاسوع كله بحكامه الثلاثين · واذا بابا الاله يقف ويقول لبارع حراختى : « ان معبدك خاو » وعندئذ استاء بارع حراختى من الجواب الذى قيل له فاستلقى على ظهره وقد ساء قلبه بقدر عظيم · وبعد ذلك خرج آلهة التاسوع واطلقوا صيحة عظيمة فى وجه بابا الاله وقالوا له اخرج أنت من هنـــا الى الخارج فان الاثم الـــذى فعلت عظيم جدا ثم ذهبوا الى مساكنهم ·

وأمضى الاله العظيم يوما مستلقيا على ظهره فى خيمته وقلبه حزين بقدر عظيم وهو وحيد ·

ثم كان بعد وقت طويل أن أقبلت حتحور سيدة الجميزة الجنوبية فوقفت أمام أبيهـــا رب العالمين وكشفت عن (عورتها) (٣) قبالته ، وعندئذ ضحك الاله العظيم منهـــا ، ثم قام فجلس مع التاسوع العظيم وقال لحورس وست تكلما بأفواهكما ·

حورس وست يترافعان

وعندئذ قال ست عظيم القوة ابن نوت ، انى أنا ست عظيم القوة فى داخل التاسوع وأنا أقتل عدو بارع كل يوم وأنا عند حيزوم سفينة الملايين وما من اله (آخر) قادر على فعل ذلك ، ولذلك فسأستولى على منصب أوسير فقالوا له : « ان ست ابن نوت على حق » وعندئذ أطلق اينحرت وتحوت صيحة عظيمة قائلين : أتأمرون باعطاء المنصب الى أخى الأم والابن من الصلب قائم ، فأجاب با سيد ددت الاله العظيم الحى قال : « أتأمرون بأن يعطى المنصب الى هذا الشاب وست أخوه الاكبر هنا ، وعندئذ أطلق التاسوع صرخة عظيمـــة فى وجه رب العالمين وقالوا له : ما هذا القول الذى قلت ومن هؤلاء الذين لا يستحقون الانصات ، وعندئذ تكلم حورس بن ايزيس : ليس حسنا ان أستلب أمام التاسوع وأن ينزع منصب أبى أوسير منى ، وغضبت ايزيس على التاسوع وأصدرت يمينا بالاله أمام التاسوع قالت : بحياة أمى نيت الالهة وحياة بتاح تاتنن رفيع الريشتين ليعرضن هذا الأمر على أتوم الأمير القوى المقيـــم فى هليوبوليس وكذلك (على) خبرى المقيم فى زورقه ، ولكن التاسوع أجابها : سيعطى الحق لمن هو منحقه وسيفعل كل ما قلت ·

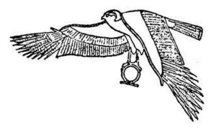
وعندئذ غضب ست بن نوت على آلهة التاسوع لقولهم هذا الكلام لايزيس العظيمة أم الاله بقال لهم ست : سآخذ صولجانى ··· وأقتـــل واحدا منكم كل يوم ، ثم أصدر قسما برب العالمين قائلا: لن أتناقش أمام هذه المحكمة ما دامت ايزيس فيها ، وعندئذ قال بارع حراختى لهم : اعبروا الى الجزيرة الداخلية واحكموا بينهما هنـــاك وقولوا لعنتى الملاح لا تعبر أى امرأة تشبه ايزيس ·

حادث الجزيرة الداخليـــة

ومضى آلهة التاسوع عندئذ فى الســـفينة الى الجزيرة الداخلية فجلسوا يأكلون خبزا ، وهنا أقبلت ايزيس فاقتربت من عنتى الملاح الذى كان جالسا غير بعيد من سفينته وقـــد تحولت امرأة عجوزا تمشى منحنية وخاتم صغير من الذهب فى يدها وقالت له : لقد اتيت اليك أقول : انقلنى الى الجزيرة الداخلية لأنى جئت بهـــذا الوعاء من الدقيق من أجل الصبى الصـــغير اذ هو من وراء بعض الماشـــية فى الجزيرة الداخلية خمســـة أيام جائعا فأجابها : لقـــد قيل لى لا تعبر أى امرأة ولكنها قالت ان الذى قيل لك انما هو بالنسبة الى ايزيس كما قلت ، فقال لها ماذا تعطيننى حتى أعبر بك الى الجزيرة الداخلية ؟ فقالت له ايزيس سوف أعطيك هذا الرغيف · ولكنه قال لهـــا : وما لى ولرغيفك ، أأعبر بك الى جزيرة الداخل بعد أن قيل لى لا تعبر أى امرأة من أجـــل رغيفك ؟ فقالت له : سأعطيك خاتم الذهب هذا الذى فى يدى فأجابها : هاتى خاتم الذهب فأعطته اياه فعبر بها الى جزيرة الداخل ·

---

(٣) راعينا فى الترجمـــة تجنب الصراع الجافى من الألفاظ ·



الصقر رمز الاله حورس

وفيما كانت تتقدم تحت الأشجار نظرت فرأت أرباب التاسوع وهم جلوس يأكلون الخـبز أمام رب العالمين فى خيمته ، وعندئذ نظر ست فرآها هناك آتية من بعيد ، وسرعان ما تلت عزيمة من سحرها فتحولت فتاة جميلة الجسم لا يوجد مثل قدها فى الأرض كافة فأحبها حتى أعياه ذلك بقدر عظيم ، ونهض ست حيث كان جالسا يأكل خبزا مع التاسوع العظيم ، وذهب ليواصلها ولم يكن أحد يراها سواه ، ثم وقف خلف جميزة وناداها قائلا : أحب أن أكون هنا معك أيتهـا الصبية الجميلة ، ولكنها أجابته : « أنظر سيدى العظيم ، لقد كنت زوجا لراعى ماشية وقد ولدت له طفلا ذكرا ، ثم مات زوجى فكان الصبى الصغير بدوره وراء القطيع الذى كان لأبيه ٠ ولكن رجلا غريبا أقبل فجلس فى حظيرتى وتكلم هكذا مخاطبا ولدى : لأضربنك ولآخـذن ماشيتك ولأرمينك خارجا ، هكذا قال له ، وانى لأرغب فى أن أجعلك له حاميا٠ وعندئذ قال لها ست : أترى تعطى الماشية للرجل الغريب وابن رجل الأسرة قائم ؟ وهنا تحولت ايزيس حدأة ، ثم طارت فجلست على رأس شجرة ونادت قائلة له : اندب نفسك ، انك بفمك قلتها بنفسك ، انها مهارتك التى حكمت عليك نفسك ، فماذا تريد بعد ذلك ، وهنا طفق يبكى ثم مشى الى حيث كان بارع حراختى وبكى ، فقال له بارع حراختى : ماذا تريد بعـد ذلك ؟ فقال ست له : المرأة السيئة جاءت الى أيضـا ورمتنى بحيلة أخرى ٠ اذ تحولت فتاة جميلة فى وجهى وقالت لى : لقد كنت امرأة لراعى ماشـية مات وكنت ولدت له غلاما ذكرا وهو يرعى (اليوم) قليـلا من الماشية (كانت) لأبيه ، ولكن رجلا غريبا أقبل على حظيرتى فى صحبة ولدى فأعطاه خبزا ، وبعد أيام كثيرة مرت على ذلك قال هـذا الغريب لولدى : لأ ضربنك ولآخذن ماشـية أبيك فتصير لى ، هكذا قال لولدى ، وهذا ما قالته لى ، وعندئذ قال له بارع حراختى ، وأنت قلت لهـا ماذا ، فقال له ست : لقد قلت لها أترى تعطى الماشية للرجل الغريب وابن رجل الأسرة قائم : كذلك قلت لها ، فليضرب وجه هذا الدخيل بعصا وليلق به الى الخارج وليوضع ابنه مكان أبيه كذلك قلت ، وعندئذ قال له بارع حراختى ، آه اذن ، انظر انك حكمت على نفسك ، فماذا تريد بعد ذلك ؟ فقال ست ، فليؤت بعنتى الملاح ولينزل به عقاب شديد قائلين : لماذا اعبرتها كذلك يقال له ٠

ومن ثم أتى بعنتى الملاح أمام التاسـوع فنزع مقدم أقدامه ، وعندئذ أقسم عنتى على الذهب حتى اليوم أمام التاسوع الكبير قائلا : لقد جعلت الذهب ما تكره مدينتى ٠

التاسوع يعترف بحقوق حورس

وبعد ذلك عاد آلهة التاسـوع بالسـفينة الى الضفة الغربية فجلسوا على الجبل ٠ وفى الليل أرسل بارع حراختى وأتوم سيد الأرضين صاحب عين شمس الى التاسوع قائلا : أنتم هنا جالسون تصنعون ماذا مع الشابين ، تراكم تاركيهم ينفقون أيامهم كلها فى المحكمة ، حالما يصل اليكم كتابى هذا ضعوا التـاج الأبيض على رأس حورس بن ايزيس وعينوه مكان أبيه ٠

وعندئذ غضب ست حتى سـاء (حاله) بقدر عظيم ، ولكن التاسوع قال لست : تغضب لماذا ، أما ينبغى العمل كما قال أتوم سيد الأرضـين (صاحب) عين شـمس وبارع حراختى ثم أقر التاج الأبيض على رأس حورس بن ايزيس ؛ وعندئذ أطلق ست صرخة عظيمة فى وجه التاسوع وحنق قائلا : اتعطون المنصـب لأخى الأصـغر وأنا هنا كأخيه الأكبر ، ثم أقسـم قائلا : لينزع التاج الأبيض عن رأس حورس ابن ايزيس وليلق به فى الماء حتى أستطيع مخاصمته على منصب الملك ففعل بارع حراختى ذلك ٠

ثم قال ست لحور ، تعال نحول أنفسنا فرسى نهر ونغطس فى الغمر وسط الأخضر العظيم (أى البحر) فمن خرج فى مدة ثلاثة أشهر بأيامها لم يعط المنصب ، وغطس الرجلان ، وعندئذ جلست ايزيس وهى تبكى وتقول :

قتل ست حورس ابنى ، ثم انها احضرت كبة خيط صنعتها حبلا ثم أحضرت مثقالا من نحاس سبكته سلاحا مائيا وربطت اليه الحبل ثم القت به فى الماء حيث غطس حورس وست ولكن الخطاف انغرز فى جسد ابنها حورس، وعندئذ اطلق حورس صرخة عظيمة قائلا : تعالى الى يا أمى ايزيس ، يا أمى ، حولى خطافك حتى يخلينى ، اننى حورس ابن ايزيس ، وعندئذ اطلقت ايزيس صرخة عظيمة وقالت للخطاف : خل عنه ، انظر انه ابنى حورس، انه ولدى فانفصل الخطاف عنه ، ثم كررت القاءه أيضا فى الماء ، فاطبق على جسد ست ، وعندئذ أطلق ست صيحة عظيمة قائلا : ماذا فعلت لك يا أختى ايزيس نادى خطافك يخلينى ، اننى اخوك من أمك يا ايزيس .

وعندئذ رق قلبها له جدا جدا ، ثم ان ست نادى عليها قائلا : اتحبين الرجل الغريب اكثر من أخيك من أمك ست ، وعندئذ نادت ايزيس على خطافها قائلة خل عنه ، أنظر انه أخو ايزيس من امها ذلك الذى تنعزر فيه ، فانفصل الخطاف عنه على حين غضب حورس بن ايزيس على أمه ايزيس فخرج الى الخارج ووجهه مكفهر كفهد الجنوب وسكينه فى يده وزن سته عشر دبنا (٤) وقطع رأس أمه وأخذها فى ذراعه ثم تسلق الجبل ، ثم ان ايزيس تحولت تمثالا من الصوان بغير رأس وعندئذ قال بارع حراختى لتحوت ، ما هذا القادم بغير رأس ، فقال تحوت لرع حراختى : سيدى الطيب انها ايزيس العظيمة الأم الربانية ، وقد قطع حورس ابنها رأسها ، وعندئذ أطلق بارع حراختى صيحة عظيمة هيا فلننزل به عقابا عظيما لتسلق التاسوع الجبال باحثين عن حورس ابن ايزيس وكان حورس نائما تحت شجرة «شنوشعا» فى أرض الواحة ، فاذا ست يجده ، فقبض عليه والقاه على ظهره ثم اقتلع عينيه من محجريهما

(٤) « الدبن » وحدة وزن قديمة .

ودفنهما فى الجبل لانارة الارض ، فصار انسانا عينيه برعمين نبتا زهرتى سوسن ، ثم أن ست أتى وقال لبارع حراختى كذبا ، لم أجد حورس رغم أنه كان قد وجده .

وكانت حتحور سيدة الجميزة الجنوبية ماشية حيث وجدت حورس مستلقيا يبكى فى الهضبة الصحراوية ، فأمسكت غزالا حلبتها وقالت لحورس افتح عينيك حتى اضع اللبن فيهما ففتح عينيه ووضعت اللبن فيهما ثم اتجهت الى اليمين واتجهت الى اليسار ثم قالت له : افتح عينيك ففتح عينيه فنظرت فيهما ووجدت أنه شفى ، ثم مشت تقول لرع حراختى : لقد عثرت على حورس وكان ست قد أعمى عينيه ولكنى اعدتهما وها هو ذا آت .

وعندئذ قال التاسوع : فليستدع حورس وست وليقض بينهما فأتى بهما أمام التاسوع وقال رب العالمين أمام التاسوع الكبير لحورس وست : اذهبا واستمعا لما أقول لكما كلا واشربا وليكن لنا السلام وامسكا عن هذا النزاع كل يوم كل يوم ، كل يوم كل يوم .

حور وست يتصالحان وخيانة ست

وعندئذ قال ست لحور : أقبل ولننفق يوما سعيدا فى منزلى ، فقال له حورس سأفعل أنظر سأفعل ، سأفعل ، فلما كان وقت المساء نصب لهما سرير وناما معا صديقين ، وفى الليل (عمد ستفخدش حياء حورس)*ولكن حورس مد يديه.. فتلقى « ماء » ست ثم ان حورس مشى ليقول لأمه ايزيس تعالى الى يا أمى ، تعالى أنظرى ماذا فعل ست بى ، ثم فتح يديه وأراها «ماء» ست فأطلقت صرخة عظيمة وامسكت سكينها فقطعت يديه والقتهما فى الماء ثم قدت له يدين بديلتين ، ثم انها احضرت قليلا من الدهن الحلو ... (وأخذت ماء حورس (*) ثم ان ايزيس سارت بماء حورس وقت الصباح الى بستان ست وقالت لبستانى ست : أى صنف من الخضر هذا الذى يأكل ست هنا معك ؟ وعندئذ قال البستانى لها : انه لا يأكل من أى نوع من الخضر هنا معى سوى الخس ، فنشرت ايزيس ماء حورس عليه . ثم جاء ست

(*) عدلنا وحذفنا مالا داعى لذكره لفرط صراحته .



كعادته كل يوم وأكل الخس الذى يأكله وسرعان ما حبل من منى حورس ٠

استئناف التحكيم

وبعد ذلك مشى ست ليقول : أقبل ولنذهب حتى احتكم ضدك فى المحكمة فقال له حورس ، سأفعل ، أنظر ، سأفعل سأفعل ، فذهبا الى المحكمة متصاحبين ووقفا أمام التاسوع الكبير فقيل لهما تكلما ٠ فقال ست مروا فليسلم الى منصب الحاكم عاش صحيحا سليما ، فانه بالنسبة الى حورس الماثل ، فلقد فعلت فعلا قبيحا فيه ، وعندئذ اطلق التاسوع صرخة عظيمة وتقايأوا وتفلوا فى وجه حورس ، ولكن حورس هزأ بهم وأقسم حورس بالاله قائلا : انه زور كل ما قال ست ، مروا فليستدع ماء ست وسنرى المكان الذى يجيب منه ، وعندئذ وضع تحوت سيد الأقوال الربانية وكاتب التاسوع الصادق يده على ذراع حورس وقال :

« تعال الى الخارج يا ماء ست ، فأجاب من الماء فى قلب المستنقع ٠ ثم وضع تحوت يده على ذراع ست وقال » تعال الى الخارج يا ماء حورس فقال له، أجيء من أين ، وعندئذ قال له تحوت : تعال الى الخارج من أذنه ، وعندئذ قال له ، هل استطيع الخروج من اذنه وأنا الماء الالهى ، فقال له تحوت تعال الى الخارج من جبهته فخرج كقرص من ذهب على رأس ست ، وعندئذ غضب ست جدا جدا ، ومد يده ليقبض قرص الذهب ولكن تحوت خطفه منه ووضعه تاجا على رأسه ، فقال آلهة التاسوع محق حورس ، مخطىء ست ولكن ست غضب جدا جدا واطلق صرخة عظيمة عندما قالوا محق حورس مخطىء ست ٠

السباق

وبعد ذلك أقسم ست يمينا عظيما بالاله قائلا: لن يعطى المنصب حتى تلقوا به الى الخارج معى ، وسنبنى عندئذ بعض السفن من الحجر وسنستبق معا ، فمن فاز على صاحبه أعطى منصب الحاكم عاش صحيحا سليما ٠

ثم ان حورس بنى سفينته من خشب الأرز وطلاها بالجص والقاها الى الماء وقت المساء ولم يلحظه أى انسان فى البلد كلها ، ولما لاحظ ست سفينة حورس قال انها من الحجر ، ومشى الى الجبل حيث اقتطع رأسا من الجبل وابتنى سفينة طولها ١٣٨ ذراعا ، ثم نزلا الى سفينتيهما أمام التاسوع ، ولكن سفينة ست غاصت فى الماء وتحول ست الى فرس نهر وأغرق سفينة حورس ، فكان أن أمسك حورس خطافه وضرب به جسم ست ولكن التاسوع قال لا تضربه ٠

مسيرة حورس الى نيت :

ثم كان ان احضر أمتعته المائية (الملاحية) فوضعها فى سفينته وأبحر شمالا الى سايس ليقول لنيت الأم الربانية : مرى فليقض بينى وبين ست فها قد مضى ثمانون عاما على ذلك ونحن فى المحكمة دون أن يعرف أحد كيف يقضى بيننا ، ومع ذلك فلم يعط حقا ضدى رغم ألف مرة حكم لصالحى بأنى محق عليه كل يوم ٠ ولكن لم يلق بالا لكل ما قال التاسوع ٠ لقد خاصمته فى القاعة الكبرى طريق العدل فأعطيت الحق عليه وخاصمته فى القاعة الكبرى حور أمام القرون فأعطيت الحق عليه ، وخاصمته فى القاعة الكبرى « مروج سوشت » فأعطيت الحق عليه ، وخاصمته فى القاعة الكبرى « بحيرة الحقول » فأعطيت الحق عليه ولقد قال التاسوع لشو بن رع : انه على حق فى كل ما قال حورس بن ايزيس ٠

مراسلة أوزيريس

قال تحوت لرب العالمين ، مر بأن يرسل كتاب الى أوسير حتىيحكم بين الشابين وقال شو بن رع: حق مليون مرة ذلك الذى قال تحوت للتاسوع فقال رب العالمين لتحوت اجلس واعد كتابا الى أوسير حتى نسمع ما يقول وجلس تحوت ليحرر كتابا لاوسير يقول : « الثور ، الأسد الذى يطارد لنفسه ، السيدتان اللتان تحميان الآلهة وتخضعان الأرض ، حور الذهبى ، واجد الناس فى الزمان الأول ، ملك الصعيد والدلتا ، الثور المقيم فى عين شمس عاش صحيحا سليما ابن بتاح ، خير الأرضين ، المتجلى أبا للتاسوع ، الطاعم ذهبا وجوهرا من كل فاخر ــ فى حياة وصحة وقوة ،

هل تبعث لنا بالذى نفعله بحورس وست وذلك أننا لم نتخذ تدبيرا لجهلنا » ، ثم كان بعد ذلك أن وصل الكتاب الى الملك ابن رع عظيم الفيض وسيد الغذاء ، وعندئذ أطلق صيحة عظيمة عندما قرىء الكتاب عليه وأجاب بسرعة بسرعة ، بسرعة بسرعة فى المكان الذى فيه رب العالمين مع التاسوع قال : لماذا تؤذون ولدى حورس مع أنى أنا الذى جعلتكم أقوياء ، فانى أنا خالق الشعير والقمح لماشية الآلهة ، وكذلك الحيوانات من بعد الآلهة ، ولم يكن يوجد (قبلى) رب أو ربة تخلقها ٠

فلما وصل كتاب أوسير الى المكان الذى كان بارع حراختى فيه وكان جالسا مع التاسوع فى الحقل الأبيض فى سخا ، ولما قرىء أمامه ومعه التاسوع قال بارع حراختى ، تكتب لى الكتاب بسرعة بسرعة الى أوسير ، وقل له عن هذا الكتاب: لو لم تكن وجدت ولو لم تكن ولدت لوجد الشعير مع ذلك ٠

ووصل كتاب رب العالمين الى أوسير فقرىء أمامه وعندئذ ارسل الى بارع حراختى أيضا قائلا: جميل جداً جداً مافعلت كله يا موجد التاسوع ومع ذلك فقد سمح بأن تغوص العدالة فى قلب العالم السفلى ، هلا نظرت فى الأمر أنت ، فانه بالنسبة للأرض التى أنا فيها ، فانها مليئة بالرسل من عابسى الوجوه وهم لا يخافون ايا من اله أو ألهة ، ولسوف أجعلهم يخرجون ، وهم سينتزعون قلب كل من يقترف اثما ، وسوف يبقون هنا معى ، ثم ما معنى بقائى هنا مستريحا فى الغرب وانتم خارجه حيث أنتم ٠ من منهم أقوى منى ، بل انظروا ، انهم أوجدوا الكذب ، فانه لما خلق بتاح العظيم جنوبى حائطه رب عنخ تاوى السماء ، الم يقل للنجوم فى قلبها : لسوف تستريحين فى الغرب فى الليل فى المكان الذى يكون أوسير فيه٠ وأما الذين هم من وراء الآلهة من النبلاء والناس فيستريحون فى المكان الذى أنت فيه أيضا ٠ هكذا قال لى ٠

ثم كان بعد ذلك أن كتاب أوسير وصل الى المكان الذى كان رب العالمين فيه مع التاسوع ، فتسلم تحوت الكتاب وقراه أمام بارع حراختى مع التاسوع فقالوا : حق حق ما قاله كله عظيم الفيض سيد الغذاء عاش صحيحا سليما ٠

انتصار حورس واعتراف ست به

ثم قال ست خذونى الى جزيرة الداخل لاختصم معه ، فمشى الى جزيرة الداخل واعطى الحق حورس عليه ، وبعث أتوم رب الأرضين صاحب عين شمس الى ايزيس قائلا : احملى ست مصفدا بالأغلال ٠ فأخذت ايزيس ست مصفدا فى الاغلال كأنه سجين ، ثم قال له أتوم : لماذا ترفض قبول الحكم بينكما وعلام تستمسك بمنصب حورس ؟ فقال لا شىء يا سيدى مر فليدع حورس وليعط منصب أبيه أو سير ٠

فكان أن احضر حورس بن ايزيس ووضع التاج الأبيض على رأسه وأحل فى مكان أبيه أو سير وقيل له : أنت الملك الطيب لتامرى (مصر) أنت السيد الطيب عاش صحيحا سليما على الأرض كلها حتى آخر الدهر أبدا، وأطلقت ايزيس صيحة عظيمة نحو ابنها قائلة : أنت الملك الطيب ، ان قلبى فرح اذ تضىء الأرض بشروقك ٠ ثم قال بتاح العظيم جنوبى حائطه سيد عنخ تاوى ما الذى يفعل لست ، فها هو ذا حورس وضع مكان أبيه أوسير وعندئذ قال بارع حراختى : فليدفع الى ست ابن نوت ليقعد ليكون معى كأنه الابن ٠ ثم انطلق فى السماء فخافوا منه ٠

ثم كان أن جاء من يقول لبارع حراختى : ان حورس بن ايزيس قد قام عاهلا عاش صحيحا ست ابن نوت ليكون معى كأنه الابن ٠ ثم قال للتاسوع اهتفوا نحو الأرض اهتفوا نحو الأرض لحورس بن ايزيس وقالت ايزيس :ان حورس قد قام عاهلا عاش صحيحا سليما والتاسوع فى عيد والسماء فى حبور ، انهم يأخذون الأكاليل عند رؤيتهم حورس بن ايزيس اذ قام عاهلا (عاش صحيحا سليما) ـ عظيما لمصر ، والتاسوع قلوبهم راضية والبلاد كلها فى احتفال عند رؤيتهم حورس ابن ايزيس وقد انتقل اليه منصب أبيه أوسير رب بوصير ٠

وبلغت هذه فى سعادة (الى خاتمتها) فى طيبة مكان العدل ٠

●

كان أوسير فى أعقاب مقتله قد تربع على عرش الموتى فى الغرب ، وترك هذه الدنيا لولده حورس لولا أن نازعه عمه عليه ونافسه فيه ٠ والقصة انما



تجرى فى أحداثها لتنتهى بتأكيد بنوة حورس من أوسير قبل كل شىء ثم انتصار حورس وخلوص العرش له بعد ذلك دون منازع ، وهى أحداث تتردد فى اعطافها اصداء من الماضى البعيد من فجر التاريخ ، حين كانت مصر منقسمة الى شمال وجنوب يحكم كلا منهما ملك يريد بسط سلطانه على المملكة الأخرى ليكون له ملك مصر ، وظاهر أن الصراع بين اتباع المملكتين قد اتخذ مراحل ومظاهر كثيرة ، فهو يرق أحيانا فيتخذ طابع الدعاية السياسية ويشتد أحيانا أخرى الى الصراع الدموى العنيف ، حتى انتهى آخر الأمر بانتصار أتباع حورس وخلوص العرش لهم ، وباتحاد مصر كلها تحت سلطانهم • وكان أقطاب القصة أو أبطالها حورس وست •

أما حورس فكان يومئذ صبيا يافعا لم يبعد العهد به من حجر أمه التى ظلت على رعايته وحمايته فهى لا تكاد تتركه مستقلا بشخصه ، فهى من ورائه متتبعة خطاه موجهة له مدافعة عنه ان أصابه سوء أو تعرض لمكروه ، وكان هو كذلك من ناحيته ذلك الصبى المرتبط بأمه ، فهو دائم الرجوع اليها والاستنجاد بها وسؤالها فيما يحزبه من أمر ، وهى صورة من الأمومة مازالت ماثلة فى مجتمعنا المصرى الحديث ، وفى المجتمع الريفى بنوع خاص حيث المرأة المجاهدة العاملة الجادة التى تنافح عن حقوقها وحقوق بنيها ، وحيث النفوذ الصارم الذى تفرضه على أولادها ، فهى تقوم عنهم أو تشاركهم فيما يضطربون فيه من النزاع والتخاصم على شئون الحياة •

أما ست فكان رجلا مكتمل الرجولة ، وكان يدل بقوته وحيلته كما كان داهية أريبا وان لم يخل أحيانا من الغفلة • وكان كذلك رمزا للشر وسوء الطوية فهو لا يعرف الى هدفه سبيلا الا سلكه ولا وسيلة الا اتبعها ، غير متورع من اثم ولا متذمم من دنية ، قتل أخاه عن بغض وحسد أولا ، ثم خاصم ابن أخيه وانكر عليه بنوته اليه ورمى أمه بأبشع ما ترمى به امرأة حصان ، ثم أدعى حقه فى الملك لموت أخيه عن غير عقب يرثه • فلما طاش سهمه وسقطت حجته عمد الى دفع آخر وتعلة أخرى يستند اليها • زعم أن الملك لا يكون الا للرشيد القادر الذى يقوى على اعبائه وينهض بتكاليفه ، وأنه ينبغى الا يكون للأطفال ولا للسفهاء لمجرد الارث وتعاقب الفروع للأصول • وقد عمد لذلك الى جر المحكمة الى انواع من الحيلة والجدل واستعراض القوة حتى يصرفها عما استبان لها من رأى الى ما يريد لها هو من رأى ، ثم لم يتورع عن المخاتلة وارتكاب الفاحشة فى ابن أخيه واعلان ذلك للمحكمة نيلا منه واساءة الى سمعته ، فان الملك لا يليق بمن كان ملوثا مخدوش الكرامة ، وهى من الافعال البشعة التى كان المجتمع المصرى يستنكرها ويتقزز منذكرها ، فلم تكد ايزيس تسمع من ابنها بأمر تلك الفعلة البشعة حتى صرخت وقطعت يدى ولدها ، وتقايأ التاسوع وتفل فى وجه حورس لما انتهى النبأ اليهم •

ثم محكمة حيال الطرفين لا تكاد تثبت على رأى أو تستقر الى قرار ، حتى لقد أشبهت تلك المجالس العرفية التى تنعقد للمصالحة من وجوه أهل الريف • ومع ذلك فقد كانت محكمة منظمة يرأسها الاله الاكبر رب العالمين ومن حوله أعضاء التاسوع كالمستشارين أو المحلفين ، ثم يقوم بأمانة سر الجلسة اله آخر هو رب المحكمة تحوت الذى يكتب ما يأمر به رب العالمين من الرسائل باسمه ويتلقى الرسائل الواردة ويتلوها على المحكمة •

ولم تكن المحكمة لتكتفى برأى الحاضرين من أعضاء التاسوع ، بل لقد كانت حريصة على الاستئناس برأى من تعرف لهم العلم والفضل وسداد الرأى وحسن المشورة من اترابهم من الأرباب ، وان لم يخل ذلك من تيارات مغرضة وميل مع الهوى ، فكان بعض اعضاء المحكمة انما يتضح أو يشير باستطلاع رأى من يعرف أنه يميل معه •

وكانت القضية فيمن يتولى ملك مصر من بعد أوسير وما يستند عليه ذلك من القانون أو العرف • ولقد بدا من أول الجلسة أن الآلهة قد كانوا اقتنعوا من قبل بنسب حورس الى أوسير وبنوته ولذلك فلم تكن البنوة محل جدل اذ ذاك ، وأصدر «المحلفون» اذن قرارهم بأعطاء المنصب حورس ابن أوسير فان « الحق فوق القوة » ، كذلك رأى رب الهواء شو وأيده تحوت رب الحكمة وكاتب سر الجلسة ثم وافق سائر أعضاء التاسوع • غير أن رب العالمين قد كان له رأى آخر ، سمع قرار التاسوع فلم يوافق عليه فسكت وأقام على الصمت

أمدا طويلا لغضبه على التاسوع . ورأى ست صمت رب العالمين وخلافه للحاضرين وميله اليه فطمع في ذلك وحاول صرف الارباب عما صدروا عنه من العرف وحق الارث ، محتجا بقوته وقدرته لذلك على تولى المنصب . وعرض نوعا من المباراة أو المبارزة مع ابن أخيه حيث يؤول الملك لمن غلب . غير أن تحوت حذر من ذلك وتساءل متعجبا مستنكرا أترى يعطى ست المنصب مع أن ابن أوسير هناك ؟ وغضب رب العالمين غضبا شديدا معلنا اعتراضه ، واذا القضية تعود من حيث بدأت واذا الجدل يوشك أن يعود سيرته الأولى وكان شو صواله قوالا ، صرخ فى وجه التاسوع ماذا عساهم صانعين . وظاهر أن رب العالمين لم يكن بمستطيع فرض رأيه على الارباب ، ولو قد كان ذلك كذلك لأصدر حكمه ولفرضه عليهم منذ ثمانين عاما ، بل لقد كان عليه أن يقنع الاغلبية برأيه أو يأخذ برأى التاسوع ، أو أن يلجأ الى الحيلة والمكر فى سبيل تغليب رأيه ، وتلك لا شك ديمقراطية تدل على كاتب القصة ومن ذاعت فيهم من الناس ، وتدل على مستواهم الفكرى ومقاييسهم فى حياتهم العامة ، كما يدل على طول مراس المصريين لتلك الحياة الديمقراطية ، ومهما يكن من شيء فلقد عمد رب العالمين الى اكتساب من يظن نصرته من سائر الأرباب ، فأمر باستدعاء با سبيه ددت وبتاح تاتنن ، غير أنهما نكلا عن الرأى لما زعما من جهلهما وندبانيت التى أيدت حورس ، فان الأمر لا يخرج عن حق الولد فى ارث أبيه .

ولكن رب العالمين انما يريد تحويل قضية الارث الى قضية الجدارة والقدرة على الملك واحتمال اعبائه ، فان الملك انما يجدر به الرجال الأقوياء لا الصبية الصغار . وكانت نيت قد رأت أن تحويل الملك عن حورس زور وبهتان ينبغى على التاسوع أن يتجنبه ويبرأ من اقترافه ، فان للظلم لمغبة سيئة تغضب السماء فتوشك أن تنقض على الأرض . فليأخذ حورس منصب أبيه ، ولا بأس مع ذلك من ارضاء عمه ست فتضاعف له أملاكه ويمنح عنات وعشترت . على أن رب العالمين قد كان عنيدا مصرا على موقفه من حورس رغم موقف التاسوع وتأييده ما جاء فى كتاب نيت ، فما زال حورس فى نظره صبيا ضعيفا والمنصب أثقل من صبى مثله ما زال حديث عهد بالرضاع .



(ماعت) الهة الحق

ولقد تعرض رب العالمين لذلك لثورة الآلهة حتى تجرأ بابا عليه فوجه اليه الكلم واللفظ الموجع ، قال ان معبده خاو قد كفر به الناس فانفضوا عنه فلا يقيمون له وزنا . وكانت اهانة قاسية مؤلمة تلك التى لحقت رب العالمين حتى اطلقت أفواه التاسوع رغم خلافهم له فى الرأى بصيحات الاستنكار والتذمم مما قال بابا ، ثم بدا لهم أن يخرجوه من الجلسة عقابا له على تهجمه وحفاظا على نظامها الذى أوشك أن ينفلت بما شاع فيها من الجلبة والصياح . ثم كان أن انفضت الجلسة وعاد الأرباب الى مساكنهم على حين اعتكف رب العالمين فى مأواه مستلقيا على ظهره حزينا مثقل الفؤاد ، وكأنما فشلت محاولات التسرية عنه حتى أقبلت

حتحور فكشفت عن نفسها فأضحكته وسرت عنه حتى قام ليجالس التاسوع من جديد •

على أن ست قد كان فيما يبدو داهية أريبا • كان حريصا جهد طاقته على الخروج من موضوع القضية الأصيل والخوض فى مبدأ الارث ، فالأمر فى نظره أكبر من ذلك وهو ليس مجرد أرث عادى يتنقل من والد الى ولد ، انه القـدرة على تحمل الأعباء ، لذلك فقد عمد الى الأدلال بقوته وقدرته حتى انزلق التاسوع الى الاقرار له بالحق وعاد الجدل سيرته الأولى وان كانت القصة قد أبرزت دور شواينحرت ، الذى كان ثابتا على رأيه ومبدئه: ان المنصب لا يكون الا للابن من الصـلب دون منازع • اما باسيددت فقـد انطلق بعد تردده الأول ونكوله عن ابداء رأيه الى الاندفاع فى تأييد رب العالمين، ومع ذلك فقد عادت معارضة التاسوع عنيفة لم تهدأ فصرخوا فى وجه رب العـالمين مستنكرين قوله محتجين عليه أنه لا ينصت اليهم ولا يحترم اجماعهم ، وأقام كل من الحزبين على رأيه بين غضب ايزيس وجدلها وغضب ست وتهديده ثم قسمه ألا يمثل فى محكمة تشهدها ايزيس ، ورأى رئيس المحكمة أن ينقل المحكمة حيث تنعقد الجلسة فى مكان بعيد لا تصل اليـه ايزيس فى جزيرة الداخل ، وقد أمر المـلاح لا يعبر بامرأة تشبهها •

ويستوقفنا هنا فقرات من القصة بما فيها من تصوير صادق وتعبير حى ، فلقد لجأت ايزيس الى الدهاء والحيلة والى الرشوة والخدعة والاغراء • أقبلت على الملاح عجوزا متهـالكة تفاوضـه فى العبور وتسبر أغواره وتمتحن تماسكه ، عمـدت الى التلويح له بالمكافأة والجائزة ، فوجـدت منه ضعفا واستعدادا للرشوة وحرصا على المساومة ثم عبر بها بخاتم من الذهب أخذه بغير تردد •

وكان ست كما عرفته ايزيس صاحب نزوة وتهالك على الشهوات فكان أن تحولت فى عينيه فتاه بارعة القد رائعة الجمال ، أقبل عليها حين لمحها يخطب ودها ويطلب وصالها ، ووجدت أنها تستطيع عندئذ استدرار عطفه عليها واسـتطلاع رأيه فى قضـيتها بما زعمت له من قصة ولدها الراعى الذى تعرض لظلم الرجل الغريب ، واسقط فى يد ست حين علم أن ايزيـس هى صاحبة تلك المكيدة فصب غضبه على الملاح الذى عبر بها ، فشكاه الى المحكمة التى اسـتدعته وأنزلت به العقاب الصارم العنيف الذى كرهه فى الذهب واصابه بما نسميه اليوم بالعفة النفسـية حتى حرمه على نفسه ومدينته •

ولكن المحكمة لا تفصل فى النزاع ، ويدخل الخصمان فى مبارزة وصراع عنيف تشترك فيه ايزيس الأم الحريصة على ولدها ومصلحة ابنها ، ولكنها مع ذلك قد كانت رقيقة القلب ترعى حق الاخوة ، رحيمة بأخيهـا الذى توسل حين انغرز الخطـاف فى جسده أن تخليـه فخلتـه ، وذلك رغم موقف العـداوة الذى يقفه منها ومن ابنها • وتتوالى أحداث القصة دامية بوجههـا الحقد والبغض والمرارة وشهوة الانتقام ، حتى لقد قطع حورس رأس أمه واقتلع ست عينى ابن أخيه ثم يعود التاسوع الى التدخل من جديد فلا يجد من مناص الا أن ينصح المتخاصمين بالصلح واقامة السـلام وقد طال عليهما الأمـد فلم يبت فيما بينهما رغم ما كان من نظر القضية من قبل فى أكثر من محكمة واحدة حتى بلغت اربع محاكم لعلها درجات للقضـاء ، وهى على كل من الدلالات على ما كان من تعدد المحـاكم فى مصر واهتمام المصريين بالعدالة •

ومع ذلك فلقد عمد ست الى الحيلة والمكر ، ولجأ هذه المرة الى سـلاح التشـهير والنيل من سمعة ابن أخيه بابشع الوسائل واحطها ، فلئن كان صبيا لا يقوى على النهوض بأعباء الحكم انه كذلك سيىء السـمعة مدخول العفة ، ولم يكن ست بالذى يتورع عن الدنية أو يتذمم منهـا ، ولكن ايزيس تلجأ الى جزاء من جنس العمـل فتدس على ست ما يعرضه للشبهة وسوء القالة ، اذ نثرت ما نثرت على الخس الذى يحبـه ست ويأكله ، وهو الطعام الذى كان رمزا لاله الخصب « مين » وكان المصريون يؤمنون بفائدته فى قوة الجنس والاخصاب •

ولايجد التاسوع بعد اسـتئناف الصراع بين الخصمين الا أن يكتب الى أوسير ، وكان طبعيا أن

يتعصب أوسير لولده وأن يكون رده بغير الذى يهوى رب العالمين ، فيهدد ويتوعد وهو رب الموتى الذى يحيا فى عالم غاص بالمردة والشياطين والعفاريت الذين ملئوا بالشر ولا يخافون الآلهة والأرباب ، فما أسهل ان لم ينل ولده حقه أن يسلطهم على المنحرفين المقارفين للآثام • ووافق التاسوع على كتاب أوسير - ومع ذلك فلقد ظل ست دائما على مخاصمة حورس حريصا على الملك ولولا أن حسم أتوم رب البلاد الأمر فدفع ست فى يدى ايزيس مصفدا بالاغلال حتى اعترف بحق ابن أخيه الذى توج ملكا على البلاد وأعلن بارح حراختى قراره بمكث ست معه •

لم يجد المصريون فيما أخرجوا من قصصهم حرجا فى أن يصوروا آلهتهم بتلك الصورة الدنيوية التى لاتكاد تخالف عن حياتهم وما يضطربون فيه من النزاع والتخاصم ، ومايتورطون فيه من القتال والخدعة والمؤامرة ، بل لم يجدوا حرجا فى أن ينسبوا اليهم ما يؤذى النفس أو يخدش الحياء • ومهما يكن من شىء فان ذلك لا يكاد يخرج عن أن يكون مصدرا من مصادر العلم عن حياة الشعب المصرى وانعكاسا لما كان يجرى فى مجتمعهم من المبادىء والعادات ومن الأفكار والعيوب ، وما يشيع فيه من النقائص والنقائض جميعا ، ومع ذلك فلم ينفرد المصريون فى آدابهم بما عسى أن نسميه نقيصة وعيبا • فلئن شهدنا حتحور تكشف عن عورتها بين يدى رب العالمين كى تضحكه وتسرى عنه فان فى آداب غيرهم من الشعوب ، من الوقائع ما يشبه مافعلت حتحور ، روى كلمنت الاسكندرى أن باوبوا الالوزية قد كشفت عن عورتها قبالة ديمتر الحزينة كى تصرفها عن حزنها ، ومن ناحية أخرى فلقد شاء بعض العلماء ان يتلمسوا الأدب المصرى ويتبعوا آثاره حتى اليابان ، وذلك فى قصة نشأت هناك منذ القرن الثامن الميلادى روى فيها أن راقصة يقال لها أوزومى قد فعلت مافعلت حتحور من قبل على ملأ من ثمانين ألف ألف اله •

وكان ذكاء ايزيس وحيلتها مضرب المثل فى أحداث القصة ووقائعها ، فلقد احتالت على الملاح حتى عبر بها الى الجزيرة بعد رشوته ، ولكنها حين تقدمت اليه لم تعرض الذهب منذ الوهلة الأولى حتى لا يرتاب أو يطمع فى المزيد ، بل طفقت تساومه مهونة جريمته مبينة ماعسى أن يؤدى من الخير ان عبر بها - نحو صبى جائع لم يطعم منذ أيام ، ولم يكن الذهب الذى أخذ الا عن مساومة منه وادراك بمقدار ما هو مقدم عليه من خلافه أمر الآلهة أجمعين •

وكانت أعظم حيل ايزيس ما عمدت اليه من جر عدوها الى الحكم على نفسه بحكمه على قضية مشابهة زعمت فى تنكرها أنها وقعت لها ولولدها ، فما يكاد يعلن رأيه حتى تأخذه بقوله وترميه « انك بفمك قلتها بنفسك » وتلك راوية شاء النقاد أن يجدوا فى أحداث التوراة لها شبيها • وذلك فيما ورد فى سفر صمويل الثانى عن داود الذى اغتصب امرأة أوريا ثم ارسله الى الحرب حيث قتل فقبح فعله فى عينى الرب •

فارسل الرب ناثان الى داود فجاء اليه وقال له : كان رجلان فى مدينة واحدة واحد منهما غنى والآخر فقير • وكان للغنى غنم وبقر كثيرة جدا ، وأما الفقير فلم يكن له شىء الا نعجة واحدة صغيرة •• فجاء ضيف الى الرجل الغنى •• فأخذ نعجة الرجل الفقير •• فحمى غضب داود على الرجل جدا وقال لناثان حى هو الرب ، انه يقتل الرجل الفاعل ذلك ويرد النعجة أربعة أضعاف لأنه فعل هذا الأمر ولأنه لم يشفق ••

فقال ناثان أنت هو الرجل •

***

أما القصة وأسلوبها ، فلا تمتاز عما عرف من قصص العصر الذى نشأت فيه وخيالها فى القرن الحادى عشر من قبل مولد المسيح على عصر الرعامسة ، فهى انما أخرجت بأسلوب سهل والفاظ دارجة شائعة قد تخرج أحيانا عن التعفف فى التعبير • ولم يكن لها مناط يومئذ الا ما يتولاه الادب الشعبى من التسلية الساذجة البسيطة دون المتعة الذهنية العميقة وازجاء الفراغ •





تثير أعمال المصور حامد ندا ـ المولود في حى الخليفة بالقرب من القلعة عام ١٩٢٤ ـ اهتماما خاصا لدى من يتصدى لدراسة حركة التصوير المصرى الحديث . فقد كان من أنشط أعضاء «جماعة الفن المعاصر» التى قدمت بالقاهرة معارض متميزة فى أعوام ١٩٤٦ و ١٩٤٨ و ١٩٥١، كما كان واحدا ممن عرضت أعمالهم بباريس فى نوفمبر ١٩٤٩ ، وهو تاريخ مبكر نسبيا فى تاريخ يقظة الوعى التشكيلى فى مصر الحديثة .

وتسترعى لوحات حامد ندا ـ على مدى اثنين وعشرين عاما من الخصب الفنى ـ الانتباه اليها بولائها «للروح المصرية» سواء من حيث التكوين واللون والموضوع، وبايمان صاحبها ـ على حد قول الناقد كمال الجويلى (جريدة المساء فى ١٩٦٥/٦/١ ومن قبل بجريدة وطنى فى ١٩٥٩/١/١١) ـ بالارض التى نشأ فوقها والتاريخ الحضارى العميق الذى يشكلها .



الدراويش ـ ١٩٤٧

واذا كان حامد ندا قد ألم فى دراسته الاكاديمية وقراءاته ورحلاته الى الخارج بأحدث ماوصل اليه التصوير في القرن العشرين فان وضوح الرؤية الفنية أمام عينيه ، وثبات شخصيته واستقراره الفلسفى النابع من قوميته ـ كل ذلك قد جنبه الانزلاق الى متاهات غامضة ، وجعله يقف على أرض راسخة دون اقلال من الاصالة والمعاصرة فى فنه .

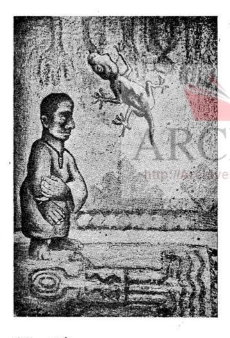
واذا كان من أوضح الاتجاهات فى التصوير المصرى المعاصر «الاتجاه نحو الشعبية» فان حامد ندا ـ كما سيبين لنا ـ رائد فى هذا المقام . وقد ربط خبراته التكنيكية بصور وتأملات تضرب بجذورها فى البيئة الشعبية التى ولد وتربى بين احضانها .

وقد لفتت أصالة ندا النقاد الاجانب بسرعة ، فاشار اليه الكونت دارسكوت فى كتابه « مصورو مصر المعاصرة ومثالوها » الصادر بالفرنسية فى بروكسيل ببلجيكا في ٤ يناير ١٩٥١ وكتب اتين ميريل فى أبريل ١٩٥٣ يقول : ان ندا واحد من المصورين الذين يعبرون بنقلهم للواقع عن عواطفهم وشخصياتهم ، دون أن يمسخوها بتصنعات عقلية ، بل هم يستخلصون على الاخص أكثر المعانى خفاء فى الأشياء ، أعنى حقيقتها الجوهرية . ويستطرد الناقد ميريل فيقول : عندندا الاجسام ذات جمود غريب ..وخاضعة لانفعالات مكبوتة تنهشها وتحيلها الى بقايا خائفة منكمشة.. وفى خضم هذا الجمود نجد ذراعا ممدودة ، عينا مفتوحة ، أصابع تنتحب ـ وكل هذه تبدو كما لو كانت تغنى نداء .. كما أشار المستشرق الفرنسى جاك بيرك الى حامد ندا فى مؤلفه المترجم الى الانجليزية بعنوان « العرب وثقافتهم » ص (٢٣٤) باعتبار أن ندا واحد من الذين يؤمنون بأن العالم العربى يمكنه بمعاينة واقعه أن يستعيد اصالة قدر لها أن تختنق بسنين طوال من الاكاديمية التى فات أوانها من ناحية أو تصنع « الغربية » تصنعا اجوف من ناحية أخرى .

اكتشف حامد ندا شخوصه مبكرا ، ولم يلبث ان عرف ما اراد ان يقوله بفنه . كانت الاعوام ١٩٤٦ وما بعدها أعواما خيم فيهـا الجمود والركود على الروح المصرية . عمال التراحيـل ، هؤلاء الرجال الاشـداء ، يعملون مرة واحدة فى السنة ، وبعد ذلك ماذا يفعلون ، ليس أمامهم الا ان يعتصموا بالجوامع والمقاهى ، ويلجأوا الى الشحاذة واستجداء الصدقة . ووجد كثير منهم طريقهم من خلال ادعائهم الدروشة ، أو تصنعهم الذهول او الهذيان أو العاهات . وربيت اللحى ، وطالت السبح ، واستشرت حياة الاحتيال على الرزق بواسـطة البطالة والرقود على الارصفة وفى الزوايا والتكايا . وكان لابد للفنان أن يصرخ فى الناس أن استيقظوا فالدنيا تجرى من حولكم وانتم على مقاعد القش تغطون فى سبات بين النوم واليقظة .. حركات بلا هدف وظيفى ، أفواه مفتـوحة ، شـفاه مـدلاة ، أيد ممدودة . كانت صرخة ندا صرخة اجتماعية . وفى خلفيته البعيدة تلوح صـــورة المصلح الاجتمـاعى المطالب بتغيير أوضاع بيئته وواقعه . والموضـوع عنده هو الوجـــود الانسانى فى واقعه العينى الملموس .

فى زيارة للمصور حامد ندا فى الرابع والعشرين من أغسطس عام ١٩٦٨ حدثنى عن بداياته الفنية قائلا : فى أوائل الاربعينات كنت متابعا بشغف لما يدور حول بيتى . فقـد كان أبى شـيخا من رجال الدين الورعين . ولقرب مسكنى من جامع السيدة زينب كنت أترقب بمتعة نادرة حلول مولد السيدة فقد كان يسـد الشوارع والحوارى بمن يؤمه من المحبين المدلهين بحبها ومن المدللين عند ربهم من دراويش ومجـاذيب . يطيلون مسـابحهم ومن تحت جلاليبهم تحركت أجساد ضمرت وتدلت من الاكمام أكف خشنة تنتهى باصابع غليظة تلتف حول لقمة عيش أو قدح قرفة . ثم فجاة يقفز أحد المجـاذيب من جلسته الوقور ليدور حول نفسه او ليصفع زميلا ضخما من زملائه أو ليقود حلقة ذكر يصطف حولها المتأرجحون السذج من أهل الريف الطيبين . غير أن هـؤلاء لم يكن لهم أدنى نسب بالطوائف والطرق الصوفية التى كانت تظهر بمواكبهـا الرسمية الليلة الكبيرة . كمـا أنه حـول المسـجد وفى حوارى وأزقة الحى ، داخل المقـاهى أو فى الهواء الطلق كان يحتشد مجـاميع من الغوازى والمداحات والنـائحات يظهرن مواهبهن . فيقمن بهزات سـاذجة داخـل كسوة شفافة براقة أو يلقين ماحفظن من أزجال عن أيوب المصرى ومذبحة الحسين ، وأتباعهن من الرجال والصبية يضربون صدورهم بأكفهم أو يدقون دفوفهم الراقدة فى حجورهم فى ايقاع رتيب يثير هستيريا دفينة أو أحاسيس مكبوتة حزينة ويقف شيوخ الجوامع وعلماء الدين حائرين داخل جدران الجوامع حيث تؤدى فرائض الصـلاة فى وقار ، ويرتل القرآن ، وتشرح الاحاديث الشريفة فى روحانية عميقة ، بينما يوزع داخل مقصورات خاصة الفول النابت والفلافل والمخللات الشعبية كنوع من الصدقة المألوفة .

ويستطرد حامد ندا فى ذكريات صباه قائلا : وكنت أقرأ بنهم أيضا كتب علم النفس ، وأهيم بتحاليل فرويد وآدلر للسلوكات المرضية التى تتخفى وراء كثير من الستر التى تبدو عادية مألوفة . وبدأت أتنبه الى التضاد المأساوى المضحك بين المظهر والمخبر فى حياة الاوساط الشعبية ، وأخذت أدرك مبلغ الجـدب والخواء فى الشخوص التى تجلس الساعات الطوال على المقاهى تشرب الشيشة فى مهابة ووقار ، وتحتسى أقداح الشاى ، وقد سرحت أبصـارها الى بعيد . كنت أذهب لحالى وأرجع فأجدهم جالسين على مقاعدهم ولم تبد عليهم بادرة حركة ، كما لو كانوا قـد نحتوا من ذات الحجر الذى نحتت منه تماثيل الفراعنة . كما لو كانوا شخوصا قدت من الجرانيت . هذه الرؤوس المحلوقة تماما ، «زلطة» كما يطلقون عليها ، هـــذه الاكف ذات الاصابع الغليظة ، وتلك الاقدام الضخمة فى «البلغ» الحمراء والصفراء ـ بدا لى فيها نوع من التضاد المضحك مظاهر كثيرة من الحياة الشعبية صارت تبعث الابتسام الى شفتى ، ولكننى كلما تأملت فيها هززت رأسي رثاء وعطفا .



تكوين ـ ١٩٤٧

ولابد لنا أن نذكر أن حامد ندا كان أسبق من صديقه وزميله وجاره عبد الهادى الجزار ، بل وسـائر أفراد «جماعة الفن المعاصر» فى اكتشاف «الموضوع الشعبى» . كان الجزار وسمير رافع وماهر رائف وكمال يوسف وابراهيم مسعودة يبحثون عن «الغرابة» فى «الطبيعة» وفى «الخيال» ، أما حامد ندا فقد وجد ـ بدافع من الصور التى اختزنهـا عقله الباطن ـ الغرابة فى البيئة الشـعبية . وليس ذلك الذى أوغل زملاؤه بعيدا فى البحث عنه ، فى الحياة اليومية



المدخل ـ ١٩٥٣



ظل القبقاب ـ ١٩٤٧

العادية لاولئك الشخوص الشعبية الذين هم من الواقع لحما ودما ، وفى الوقت ذاته يعطون للواقع مفهوما يثير الدهشة والتقزز والتمرد . ويطيب لحامد ندا أن يروى فى هذا المقام ذكرى عزيزة عليه تبين مبلغ مالتلك الشخوص التى دأب على رسمها في لوحاته الاولى من القدرة على أن تستهوى القلوب وفى ذات الوقت أن توقد فى الاعماق مراجل الرفض والتمرد . يذكر حامد ندا أنه فى احدى حفلات كلية الفنون الجميلة التى تخرج فيها عام ١٩٥١ استحضر فرقة «بانديرة» اخترقت «الزمالك» باعلامها المزركشة وموسيقاها الصاخبة ، وتجمهر حول المغنين والاقزام وضاربى الدفوف بوابو الحى الارستقراطى الانيق . ثم اذا بهذا الموكب التهريجى يدخل الكلية وقد علت جلبته فاثار النفور وارتسمت علامات الاحتجاج على قسمات الحاضرين رغم أن هؤلاء وهؤلاء جميعا ، أبناء شعب واحد هذا مايرويه حامد ندا الذى جاراه بعد ذلك عبد الهادى الجزار وآخرون من «جماعة الفن المعاصر» واشتركوا معه فى استجلاء الوجه الغريب للحياة الشعبية ، وتقصى الجانب التهريجى المأساوى للبيئات الشعبية وشخوصها

لقد فتح حامد ندا الطريق أمام زملائه الجزار ورافع ورائف والآخرين الى الموضوع الشعبى . ويجدر أن ننبه الى هذه الواقعة التاريخية حتى تلقى التقدير الذى تستحقه فى تتبع تيار الخلق والزيادة فى الحركة التشكيلية الحديثة فى مصر . كان الرفاق المذكورون حتى معرض الجماعة في مايو ١٩٤٨ يتجهون تحت تأثير السيريالية المعاصرة لهم نحو اكتشاف الغرابة في الطبيعة من قواقع ونبات وكائنات منقرضة . وبين هذا التيار أيضا الاهتمام بالانسان البدائى باعتباره غريبا بالمقارنة بالانسان العصرى ، وتيار الاكتشافات العلمية الذى سيكون الشغل الشاغل للجزار فى مرحلته المتاخرة (راجع هذه المرحلة عند صبحى الشارونى فى مؤلفه عن الفنان الراحل الصادر عن « دار الكاتب العربى » .

ويكفى للتدليل على صحة ما نقوله أن نقرأ فى الديباجة التى كتبها الفنان حسين يوسف أمين لكتالوج معرض « جماعة الفن المعاصر » فى مايو ١٩٤٨ تقديمه للمصورين المشتركين فى المعرض . فهو يقول « ... العارضون فى هذا المعرض مجموعة من الفنانين شق كل منهم طريقه لنفسه ، وسلك المدرسة أو الاتجاه الفنى الذى يتلاءم مع كيانه الشخصى الكامن فى ذاتيته دون أى افتعال أو اكتساب مقصود دخيل عليه . فشخصيته أو مؤهلاته الذاتية هى التى حددت نزعته فى قمة تكاملها ، ولذلك لم يخضع انتاجه للاكاديمية الميتة التى لاتهتم الا بمظاهر صفات المدارس الفنية العميقة . بلغ بعض هؤلاء العارضين درجات متكاملة فى اتجاهه أكثر من البعض الاخر وان كان البعض يحمل فى نفسه اتجاها قد يكون أقوى . فسمير رافع كفنان سيريالى ، فى انتاجه نظرة فلسفية عاطفية عميقة ، تتعدى حدودها مظاهر تأثير البيئة . فهو يتحدث بوجهة نظره كانسان يعبر عما يعانيه ويشعر به من عواطف وفلسفات ازاء العالم فى مجموعه كوحدة متماسكة شاملة ، في لون جارف حاذق من التعبير يظهر فيه تأثير الافق الثقافي الواسع الذى يعيش فيه الفنان بكيانه . وهو ديناميكى النزعة ، يتناول مظاهر الطبيعة كوسيلة للتعبير عن حالة معينة ، ويرى الوجودفى حركةدائمةوتفاعل مستمرمع العقلالبشرى. وعبد الهادى الجزار أكثر التصاقا بالطبيعة المجردة التى يتناولها بعمق منذ اجتذبته عند بدايتها مجردة من أثر العقل البشرى وراقب الانسان كيف نشاوعاش وكيف سلك

طريقه من هذه البداية . وماهر رائف يشق نفس الطريق التى شقها الجزار لنفسه ويعكسها على موضوعاته التى يستمدها من واقع البيئة فى ادراك عميق للعلاقات الجوهرية المشتركة بين العناصر الطبيعية المختلفة . وكمال يوسف فنان متجول متنقل فى نزعاته الفنيه . فبينما نراه بحكم ميوله الهندسية يسجل القيم المعمارية فى الطبيعة نراه أيضا يميل الى أن يجوس بحسه وعقله خلال الموضوعات الانسانية والمشاكل النفسية يحللها على ضوء نظريات علم النفس . وسالم الحبشى يجنح الى السيريالية ويميل الى استعمال الرموز المعنوية . ويغير مدلولات العناصر ويكيفها تبعا لحلمه وخياله الرومانتيكى القصص . وبانتقالنا الى ابراهيم مسعودة ومحمود خليل نواجه لونا آخر عاطفيا مدعما بثقافة عصرية . فابراهيم يرتفع عن الشاعرية المألوفة فى بساطتها وسذاجتها الى سمو مهذب فروحانية عميقة صافية . وخليل يسلك نفس هذا الاتجاه الشاعرى ولكن فى خيال شرقى موسيقى حالم يمتاز بالبراءة اليافعة بعكس مايتصف به ابراهيم من عمق ونضوج . والحياة الشعبية التى طال العهد على تمثيلها بواسطة الفنانين الاكاديميين فتناولوها من وجهة النظر البصرية بقصد عرض مظاهرها الشائعة فقط ، يتناولها حامد ندا ـ مصور الحياة الشعبية ـ بوجهة نظر المحلل الكاشف لما فيها من عوامل الخرافة والانفعال المتصلة بالبيئة الشعبية فى عاداتها ومظاهرها ومشاكلها المختلفة ، وبتعقيداتها المبهمة والدوافع السيكلوجية لها .

ويبين من ذلك أنه قد سيطرت على انتاج أعضاء « جماعة الفن المعاصر » تأملاتهم الميتافيزيقية والفرويدية على الأخص فى شان موقف الانسان من الوجود والطبيعة المحيطة به مثل لوحة سمير رافع المعروفة « الزمن » التى مثلت المذهب السيريالى في معرض الفن الدولى بالقاهرة ١٩٤٧ ولوحة «الكهف» لماهر رائف التى قدمها فى معرض مايو ١٩٤٨ . ولوحات عبد الهادى الجزار «رجل فى قوقعة» و «المرأة فى القوقعة» عام ١٩٤٢ و «آدم وحواء» عام ١٩٤٨ وننقل فى هذا المقام وصف صبحى الشارونى لعبد الهادى الجزار فى بداياته الفنية فيقول فى كتابه عنه (ص ١٠ ومابعدها) « .... أخذ الجزار يراجع تاريخ الانسانية ونشأة الحياة فراح يصور الشخصيات وهى تخرج من الارض ومن البحر ومن القوقعة ومن البئر . ولهذا أطلق عليه أستاذه اسم فنان القواقع . وعندما اقامت الجماعة معرضها الاول ، قدم الجزار مجموعة من اللوحات تدور حول الرجوع الى نشأة الانسان وعلاقته بالطبيعة . وفى لوحاته «الكهف المائى» و «رجل في قوقعة» و «الحياة المنقرضة و «آدم وحواء» و «الطوفان» و «الرجل البدائى» .. فى هذه اللوحات صور الجزار ماتخيله من صفات للانسان فى المجتمع البدائى ، عندما لم تكن هناك اية قيود اجتماعية تكبله .. وعرف الجزار فى هذه المرحلة بانه «أكثر فنانى الجماعة التصاقا بالطبيعة المجردة ، التى يتناولها بعمق منذ ان جذبته دراستها فى المراحل المفرقة فى القدم ، مجردة من أثر العقل البشرى ، حيث راقب الانسان كيف نشأ وعاش وتطور من هذه البداية» .

اما حامد ندا فقد نفذ الى الحياة الشعبية منذ أول خط من قلمه ثم أول ضربة من فرشاته . وقد لفت تركيزنا على البيئة الشعبية أنظار النقاد الأجانب ، وبدأوا يكتبون عن هذه النزعة الأصيلة بحماسة وأعجاب . وكان من جزاء ذلك أن جذبت عبد الهادى الجزار وسمير رافع وسائر



العرافة ـ ١٩٤٨



الطيور ـ ١٩٤٨ (مقتنيات البرازيل)

الرفاق الى مشاركته الاهتمام بالحياة الشعبية . ومنذ عام ١٩٤٩ بدأت التشابهات بين الرائد فى مضمار التصاوير الشعبية والآخرين . فقدم سمير رافع لوحته « الأسرة المصرية » و « البغاء » فى ذلك العام (راجع كتيبا للكونت دارسكوت عن « سمير رافع وانتاجه الفنى » بالعربية ـ طبعة القاهرة ١٩٥١ مطبعة الرياض) و « اجتماع » التى تقدم بها فى معرضه الذى اقامته «جماعة الفن المعاصر» بدار نقابة المحامين بالقاهرة فى أبريل ١٩٥١ . كما قدم عبد الهادى الجزار لوحة «الكورس الشعبى» أو «الطعام» التى عرضت بمعرض «جماعة الفن المعاصر» عام ١٩٤٩ ، ثم «ايحاء» و «أبو احمد الجبان» عام ١٩٥١ ثم «محاسيب السيدة» و «شواف الطالع» عام ١٩٥٣ .

والحق أن حامدا ندا أقرب الى أن يكون تعبيريا من أن يكون سيرياليا ، رغم انه يشيع عنه هذا الوصف كثيرا، فهو مرتبط بالواقع أكثر مما يرتبط بافرازات العقل الباطن ورؤى الخيال والاحلام . وربما كان هذا اللبس راجعا الى التقارب الشديد بين السيريالية والتعبيرية . وقد أدرج الناقد الفنى هيروارث والدن مبتدع اصطلاح «التعبيرية» فى مفهوم التعبيرية كل ردود الفعل العكسية السائدة على «الانطباعية» بين عامى ١٩١٠ و ١٩٢٠ بما فى ذلك السيريالية والتكعيبية والتجريدية والوحشية . وهذا الفهم المهلهل الذى يتسم بالخلط والمبالغة نجده تقريبا عند جميع الكتاب الاول الذين شغلوا «بالتعبيرية» . على انه بعد أن استعمل اصطلاح «التعبيرية» ردحا من الوقت للاشارة الى كل حركات الفن الحديث التى قامت بين أوائل القرن العشرين والحرب العالمية الاولى ، أصبحنا اليوم أكثر دقة وتحديدا فنستخدم اصطلاح «التعبيرية» للاشارة الى نمط من الفن جاء بعد «الانطباعية» ليعيد الاهتمام بعنصر الدراما الانسانية



الفجر ـ ١٩٥٥

فى اللوحة ، وليحل محل الشكل المنطقى شكلا عاطفيا غير منطقى . (راجع فى هذا المقام هربرت ريد فى كتابه «معنى الفن» ـ لندن ١٩٥١ ـ ص ٢٢٢ ومابعدها) .

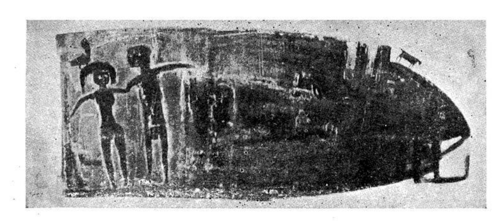
على أنه من المهم أيضا أن نحدد المقومات السيريالية فى فن حامد ندا ، الذى صرح (جريدة وطنى فى ١١/١/١٩٥٩) بأن «كل عمل فنى يخلو من السيريالية لايمكن أن يعد عملا فنيا ، بمعنى أن التعبير التلقائى مهما كان لونه أو اتجاهه لايمكن أن يخلو من ذاتية الفنان اذا كان عملا صادقا» .

واذا كانت السيريالية قد نمت منذ البداية عن ميل نحو «الرمزية» فقد استعار ندا بعض الرموز الشعبية . ورموزه ليست مجردة (كالدائرة والمثلث والخط المتماوج) بل هى رموز ملموسة الى حد بعيد . أى أن مصدر الرموز عند ندا ليس « العقل الباطن » بل الحياة الشعبية ذاتها . واذا كان عالم الفن هو عالم الرموز ولذة المتذوق فى استجلائها فان رموز ندا تختلف عن رموز السيرياليين من عدة نواح ، فرموز سالفادور دالى مثلا تستمد من أبجدية جنسية بحتة . وهدف الفنان السيريالى هو أن يحطم الحواجز ـ سواء منها الطبيعية أو النفسية ـ التى تفصل بين الشعور واللاشعور .

ولم يسلم حامد ندا ـ شأنه فى ذلك شأن السيرياليين ـ تسليما ساذجا بأن كل شىء فى مكانه المنطقى ، كما يدعى الاكاديميون ومن تحجرت عواطفهم ورؤاهم عند الواقع البحت. أو على الاقل حاول ندا اختبار متانة الروابط بين الموجودات بمحاولة زلزلة كيانها وذلك باظهار الشىء فى غير مكانه الطبيعى ، أو فى غير أداء لوظيفته الطبيعية (مثل الزير المكسور والشيشة ذات اللية المطوية) ، مما من شأنه أن يثير لدى الجمهور دهشة تخلف فى ضمائرهم الاثر الذى ينشده السيرياليون ، الا وهو زعزعتهم عن المضى فى حياة جائرة لقيامها على مسلمات متواتر عليها بغير مناقشة .

ولم يسمح حامد ندا للوسائل الجمالية التقليدية أن تعطل ملكته ، وأمكن له باسلوبه الخاص أن يفرض على الرائى حيرة مقلقة ، وأن يثير انطباعات مبهمة مشحونة بالترقب والغموض بل وباعمق احاسيس الشعر ، وذلك عن طريق الايحاء بتوقعات لانهاية لها ومقابلات غريبة وألغاز محيرة ، وان كانت ألغاز الجزار ورافع أكثر اثارة للحيرة من الغاز ندا ، وذلك لان ندا لم يوغل مع السيرياليين فى البحث عن الاعاجيب فى شتى صورها لذاتها ، بل ليخدم هدفه التعبيرى باثارة رؤاه الذاتية للواقع الشعبى فى خلفيته الدرامية . ولعل من الطريف أن نشير هنا من قبيل عقد مقارنة سريعة مع شخوص ندا الاولى الى دمى جيورجيو دى كيريكو (١٨٨٨) وكالركارا (١٨٨١) الايطاليين .

على أن حامد ندا ليس فى النهاية مصورا سيرياليا بمعنى الكلمة ، فهو وان كان قد دعا الى تحرير الحس من ربقة المسلمات العتيقة الا انه لم يعتمد بصفة أساسية على الغوامض التى يفرزها اللاشعور . وكان الجزار أكثر اعتمادا على تلك الغوامض . لم يبحث ندا مع السيرياليين عن الوسيلة التى توصل الى أحداث الاثر المزلزل فى



سفينة نوح ـ مقتنيات وزارة الثقافة ـ ١٩٦٤

اللاشعور أو العقل الفردى الباطن حيث توجد الاشياء على نحو غامض مبهم ، وتترابط ترابطا نابعا عن عالم آخـر غير عالم الواقع . كما لم يركن حامد ندا الى الحلم ولم يغرق الروح فى خمرة الخيـال لاقامة فوضى مقدسة . ولم يعتمد على المقدسات المهولة لبعض العهود الغابرة مستخدما سحرها وطلاسمها .

وبعبارة موجزة رفض ندا الانجراف مع السيرياليين الى القول بأن أية سيطرة عقلية واعية غير ذات قيمة فنية ، وفضل أن يستخدم الاشكال من واقع حياتنا .

واذا كان حامد ندا أقرب الى أن يكون «تعبيريا» فيجب أن نعرف أن استيعاب الفنان للوجود فى ظل التعبيرية لايبدأ من اللحظة التى يخط فيها خطوط لوحته او يضع لمسات فرشاته ، بل انه يكون قد استوعب الوجود وأحس به من قبل . وهكذا فان الصورة الفنية عنـد المصور التعبيرى ليست نقلا للواقع الخارجى بل هى افراغ لما فى أعصاب الفنان من شحنة عاطفية متولدة عن انصهار الوجود فى مخيلته ثم افراغه على اللوحة كما لو كان قطعة من ذاته لا جـزءا من الواقع الموضوعى المحيط به .

واذا كانت «التعبيرية» تعنى الافصاح عن عواطف الفنان باى ثمن ، فان هذا الثمن يكون عادة مسخ الظاهر والمبالغة فيه الى حـد الاقتراب من القبح المضحك او المفجع . والكاريكاتير فرع من «التعبيرية» لايجد الناس صعوبة فى تقبله ، ولكن عندما ينقل الكاريكاتير الى مجال التصوير الزيتى او النحت فان الناس تبدأ فى الاحتجاج . انه «شىء مقـرف هذا ماقاله أحـد أصدقاء هربرت ريد له على أثر مشاهدته لاحد معارض الفنان التعبيرى رووه ، ولكن الامر ليس مقرفا فى الواقع الا اذا اعتقدت أنه ليس ثمة اسلوب فنى جدير بالاعتبار غير الكلاسيكية المتصـفة بالكبت والتزمت .

واذا كانت أعمال حامد ندا الاولى تقترب من اسلوب الكاريكاتير فهذا مصير التعبيرية فى كثير من الاحيـان .

فلارنيست لودفيج كيرشنر (١٨٨٠ ـ ١٩٣٨) واريك هيكيل (١٨٨٣) ولاميل نولد (١٨٦٧ ـ ١٩٥٦) وشيم سوتين (١٨٩٤ ـ ١٩٤٣) وغيرهم من التعبيريين كاريكاتيرات مؤسية شانهم فى ذلك شـان ارفامونش (١٨٦٣ ـ ١٩٤٤) وهنرى دى تولوزلوتريك (١٨٦٤ ـ ١٩٠١) وجـورج رووه (١٨٧١ ـ ١٩٥٨) أيضا .

بينما يبسط الجزار جناحيه ويطير الى عوالم أخرى ينطوى ندا على نفسه يجتر ملاحظاته اليومية . انه يتعذب فى أعماقه للحياة التى تحياها الطبقة الدنيا فى أحياء مثـل حى الخليفة والسيدة زينب والقلعة . الطبقات الفقيرة ، المهانون من بنى قومه ، أولئك الذين لايجدون قوت يومهم. يطحنهم العوز ويلقى الجهل غشاواته الثقيلة على عيونهم، ويكبلهم قصورهم الى أرض خربة ، الى غـرف مشـققة الحوائط ، واطئة السقف ، لايضيئها الا مصـباح غازى معتم ، تتراقص ذبالته ، فترسم على الجدران ظلالا غامضة، وعلى حصير بال يلتصق الجسد بالجسد ويتكوم على الارض طفل الى جوار طفل . رائحة البول والعرق تزكم الانوف . أناس مشوهون مدكوكو القامة كانهم أقزام ، فبدت رؤوسهم وأقدامهم متضخمة متورمة ، شعث الشعور ، تكاد تحس بالقمل يسرح على كل مكان من البدن . ثم محتويات الغرفة الخشنة ، الكرسى القش(الذى يذكرنا بكرسى فان جوج) والقبقاب والقلة والطبلية والحصيرة ، أدوات منزلية من الحياة الشعبية تصور لا لاستخداماتها الوظيفية بل على انها موجودات بلا وظيفة ، وهناك أيضا الطيور المنزلية مثل الديك والحيوانات المستأنسة مثل القطط ـ وعلى الاخص القطط ـ تحيا ذات الحياة التى يحياها أهل تلك الغرف العطنة ، بل وتحيا معها ، وعلى ذات المستوى ـ الحشرات والزواحف ، وعلى الاخص السـحالى التى تجـرى على الحوائط ، ممتلئة مطمئنة لاتخشى أولئك الناس الذين تبلدت احاسيسهم ، واصبحت هى رمزا للخـواء والحيوانية فى أعماقهم .

ويستخدم حامد ندا فى تعبيراته الشخصية بعض الرموز التى يستقيها من الفنون الشعبية ، وعادات البيئة ، والسحر ، والعقيدة الفرعونية ، ووراء الشخصية .

ويحب حامد ندا القطة على الاخص ويدرجها كثيرا فى لوحاته . ويجد فى مرونتها الجسدية ورشاقة حركاتهما مايسمح له بابتكار تكوينات جمالية . كما يستخدم هذا الحيوان كرمز لما فى طبيعته من ازدواج يوحى بتداخل عالمين ونجد الفنان فى لوحته «رقاد القط» عام ١٩٤٨ – وهى من مقتنيات متحف الفن بالاسكندرية – قد تغلغل الى أعماق طبيعة هذا الحيوان الاليف الضارى فى الوقت ذاته ، فيصوره راقدا فى حجر شحاذ خشن الملامح ، داكن الجلباب ينام على الارض وقد اسند ظهره ورأسه الى حائط مزركش برسوم صبيانية من خلفه ، أما القط الابيض فقد تكور جسده ، ومع ذلك تجلت فى رقدته كل رشاقته وراح فى سبات عميق يحلم بعالمه الخاص ، اذا امكن لنا أن نقول ان الحيوان يحلم مثل الانسان .

ولم يفتر فى قلب حامد ندا حبه للقطط ، فهاهو القط فى لوحة لاحقة ترجع الى عام ١٩٦٠ وقد احتل مكانا رئيسيا من اللوحة ، التى تكاد تخلو الا منه ومن مصباح غازى معتم فى الجانب الايسر من اللوحة . وبدا القط الابيض ذو العينين السوداوين كأنه ينزل الينا من تل خفى أو سلم لاتتبين درجاته ، الا هو . ويشارك ندا فى حبه للقط كل من المصور حسن سليمان والمصورة ليلى عزت ومن قبلهما المصورة الراحلة بورشار سميكه المتوفاة فى ٦ مايو ١٩٦٤ ، لكن القط فى لوحات حامد ينطوى على شحنة أكبر من الغموض ، فهو ليس ذلك المخلوق الرشيق الجميل فحسب ، بل هو كائن سحرى ، صامت كالليل ، ساكن الخطى مثل الموت ، متلصص مثل السم ، متربص منقض مثل القدر . عندما تهم أن تربت عليه تجد انك انما تربت



الفتاة والطائر

على شبح ، ينظر اليك بعينى محقق تتسلل أسئلته الى اعماقك فتزلزلها .

ومن الاستخدامات الرمزية الشائعة عند حامد ندا أيضا « المصباح الغازى » (لمبة الجاز) فهو وسيلة الفنان للتعبير عن ضيق اطار الرؤية عند الانسان . العالم الخارجى رقعة مضيئة محدودة وبعد ذلك الظلمة الممتدة ، ومع الظلمه الاشباح وانعكاسات العالم الداخلى ، نوازع الروح، مخاوف القلب ، رؤى شيطانية هيرونيموس بوش بعد خطوات قليلة مملكة الظلام ، والوحوش تنتظر فى الظلال لتنشب أظافرها فى البشر . لكن هذه الوحوش العدوانية ليست من الواقع فى شىء ، بل عليها أن يتجلى العالم عدوانيا جائرا يسحق الانسان . ويالالغرابة ، أن الانسان يسحق نفسه . الجانب العطن فيه ياسر الجانب النقى ، ويحطمه تحت معاول الاوهام والنزوات والمخاوف .

ياله من ضوء ! أنه ضوء مصباح أغبش ، الظلال التى يلقيها على الأرض والحوائط أكثر من النور الذى يفرزه . ضوء مترب محدود لكنه القدر المسموح به على اى حال . ولهذا فان القلب لا يرى الواقع بل يرى انعكاساته على الواقع . ومن ثم كان طبيعيا أن تجىء تصاوير حامد ندا لاواقعية تعبر عن أصداء النفس أكثر مما تعبر عن اناس الواقع . ولهذا تبدو الشخوص وكأنها ليست من عالمنا بل جاءت من عالم بعيد سحيق ، من أغوار النفس ، جاءت باقدامها الحجرية، ونظراتها البليدة ، وقسماتها الممسوخة ، وابدانها التى تخالف فيها النسب التشريحية ، فتبدو كاقزام ومهرجى سيرك ، وياله من سيرك مأساوى مضن معذب مؤرق مبلبل للفكر مزلزل للكيان . عند ما يصير الوجود انعكاسا للعالم الداخلى فاننا نكون ازاء « تعبيرية » تستاهل التقدير ، ولهذا فاننا نرى أن نطلق اسم « المرحلة التعبيرية » على لوحات حامد ندا الأولى . وهو فى هذا المقام أقرب الى المصور الألمانى أرنولد بيكمان من التعبيرين الغربيين . ويجدر أن نقارن بين أعمالهما على الاخص لانهما متعاصران وتجمعهما سمات مشتركة كثيرة . ان أشخاص ندا تفرض على العالم الخارجى – بسبب ذبالة المصباح المتراقصة – رؤاها الذاتية بكل غموضها ومخاوفها واوهامها .

وكثير من شخوص حامد ندا مطرقة ساهمة واجمة . لا ابتسامات على الشفاه ، لا فرحة على الوجوه . أناس مهدمون ، محكوم عليهم فى انتظار ساعة الاعدام ، قطعان آدمية تساق الى الذبح . وتتكرر شخوص ندا وتتكرر . بعضها يخفى وجهه بيديه ، كما لو كان يحجب عن أبصاره الضوء اذا اشتد . حتى الاطفال والصبيان يبدون كما لو كانوا قد شاخوا ولم يتعدوا طور الطفولة أو الصبا بعد. الجميع يرتدون الجلاليب ، حفاة أو يلبسون البلغ . اذا رفعوا البصر – كما فى لوحة «المصلى والسحلية» عام ١٩٤٧ – فبحذر وتحفظ ، واذا شخصوا الى أعلى فبعينين مغمضتين – كما فى لوحة «ظل القبقاب» عام ١٩٤٧ – أما فى أغلب الاحيان فهم مطرقون ، منكسو الرؤوس ، يجلسون أو يقفون منكسرين مهدمين ، كما لو كانوا لايقوون على الصمود فى وجه قدر يكيل لهم الضربات . والحق ان حامد



امراة وسمكة ــ ١٩٦٠

ندا قد أمكنه أن يملأ لوحاته الاولى بشخوص هي له ومنه. شخوص هو خالقها تنفرس في مخيلة المتفرج ولاتبرحها قط. وكثير من شخوصه في جلساتها المطرقة وتجمعاتها الحزينة تذكرنا ايضا بادفارمونش المصور السكندنافي صاحب «الغرفة الحزينة» (١٨٦٣/١٩٤٤) حيث ماتت الام وجلس في ركن منها أولادها واجمين ، يلعب الخوف الدفين والدهشة العارمة بقلوبهم الواجفة .

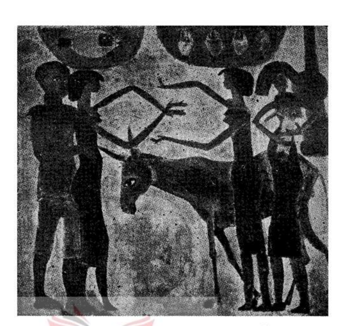
ويركز حامد ندا على الانسان . أنه ليس رسام مناظر طبيعة ، أنه ليس مصور طبيعة صامتة . أنه مصور الانسان، الانسان المحاط بالظلمة والتراكب ، وليس له الا أن ينزوى في ركن ضيق ، وينحصر في دائرة محدودة من الضوء ، فلا تنفذ بصرته ولاتمتد ارادته الى أبعد من ذلك العالم المحصور . نحس بذلك جيدا مثلا في لوحتى «ظل القبقاب» ـ و «الدراويش» عام ١٩٤٧ ولوحتى «العصافير» و «رقاد القط» عام ١٩٤٨ ، بل وفي أغلب لوحاته . هو لايرسم الا الانسان ولايضيف الى لوحاته الا القليل المحدود من الاشياء المنزلية مثل الكرسي والمصباح الغازى والزير المشروخ الذى غطيت فوهته بحجر كبير كدليل على خلوه من الماء وتعطله عن وظيفته . ولاتتصف مناظره في الغالب بالرحابة والاتساع انها مثل ضوء المصباح الغازى تتركز على حيز ضيق هو أغلب الاحيان غرفة تكاد تكون عارية الاثاث ، أو مجرد ركن في غرفة . وكثيرا مايستخدم الحائط كخلفية يبسط عليها بعض الزخارف البدائية أو يملأها بالندوب والشقوق أو يجرى عليها بعض الزواحف مثل السحلية أو البرص.

وهو لايختار هذه الزواحف اعتباطا بل لما لها من جذور ضاربة في المعتقدات الشعبية مما يجعلها بدورها أقرب الى رموز مرتبطة بالجنس والاخصاب والاجداب ، وفي النهاية بالعنف والشر الكامنين بالاعماق البشرية . على أن ندا يلجأ في بعض الاحيان أيضا الى الاقتصار على شخوصه في تشكيلات تنبض بالضياع والعزلة دون أن يحيطها بما يعتاده من حوائط ذات زخارف شعبية .

وخط الافق عند ندا عادة خفيض ، وقريب جدا ، مما يجعل الرائى يكاد يلامس الشخوص ويخالطها . ويكاد يسمع صوتهم وهواجسهم وتنفذ الى أعماقه نظراتهم الجوفاء الشاكية المتهمة في صمت . هناك جو من الصمت يخيم على مناظر ندا الداخلية ، كان ثمة حديثا دار ولم نلحق بكلمة منه ، أو أنه مات على الشفاه قبل أن يولد ، وانعكست جثته في العيون المطرقة والرقاب المنكسة .

ويؤكد حامد ندا في أعماله مفهوما ذاتيا للتكوين ، ويرتكن الى أشكال سكونية ، فشخوصه هامدة لاحراك فيها ، وربما لايرجى أن ينفخ فيها روح نشط . وأشكاله الانسانية رغم تكررها تنطوى على شحنة تشكيلية سيكلولوجية معا . انها أعمال ذات طابع مأساوى ولكن دون خطابة ولا محاولة تبرير دون استدرار العطف أو الرثاء . على أن التساؤلات تقفز الى وجدان المتفرج ، وتتنوع الاجابة ثم لاتلبث أن تغوص الى الاعماق مثل قطعة من الحجارة يلقى بها في لجة الماء . شخوص ساكنة تسمرت في أماكنها ، ربما الى الابد ، شخوص بكماء يخيم بكمها على اللوحة كلها . وهذه الرؤوس المتربة تحمل بداخلها ، أو هكذا يبدو ، أسرار لايدرك كنهها ولاتسبر أغوارها . أوضاعها مدروسة بأناة ، وسكونها القاسى يزيد من غموضها على أن شخوص ندا لاتستجدى احسانا . ان فيها اباء بدائيا رغم كل شيء ، وان كان ثمة شيء فيهم .. ربما في الجو المحيط بهم يجبرك على التعاطف معهم ، ويدعوك الى بحث أوضاعهم الاجتماعية والانسانية .

ويستخدم ندا قدرته على المحاكاة دون أن يتخلى عن موقفه كصاحب رؤى تنبؤية . وهو مصور خشن لايعرف الملق والمداراة . ولهذا فان أشكاله الصماء المقفلة تمثل ـ على حد قول الناقد ايميه آزار ـ أشخاصا لا أسماء لهم يحتضنون أحلاما جسيمة ومقلقة ومشروعات للمستقبل يقوضها القدر ويأبى عليهم تحقيقها . ومن ثم كان تبسيط الشكل أو «الشكل العجر» مطلبا ضروريا لان الاشكال المبسطة المباشرة متى توافرت لها معمارية البناء وتوازن الكتل كما هو الحال عند حامد ندا ، بالاضافة الى قدرة على تحريك العاطفة ومس شغاف القلب ، وتساؤل أبدى عن الغد الذى ينضح بمزيد من الالم والعناء فان ذلك كله يوصل الى أعمال فنية جديرة بالاعتبار . ويضفى حامد ندا على فنه مشاركته لشخوصه الحرص الكامن في أعماق الحياة الشعبية . ويقف من ذلك موقف العطف والفهم . وهذا الامر طبيعى بالنسبة لرجل ولد وعاش صباه في هذه الاوساط حيث نشأ وتربى واحتفظ منها بجذور راسخة في



أسرة ريفية ـ ١٩٦١

أعماقه لايقوى الزمن وتقدم العمر على اقتلاعها ، واصداء تتردد في كيانه مهما بعدت الشقة ونأى المقام بعد ذلك .

ويجدر أن ننوه بانه على الرغم من الخشونة البادية على تصاوير حامد ندا في مرحلته الاولى فانه لم يغفل القيم الجمالية في التشكيل . يكفي أن نشير الى لوحته «العصا ...» لاحظ وضع الرؤوس الثلاثة . الرأس الاصلع الذي يميل على رأس أصلع آخر ، ثم رأس زميلهما الثالث الذي يقف قبالتهما في الجانب الايسر من اللوحة . ثم لاحظ وضع الايدي ، والتكرار المقصود في شكل العصافير على الحائط الخلفي . واذا كانت العصافير ترمز الى السلام فان هؤلاء الشخوص الثلاثة نماذج طيبة للاستسلام ، وبذلك نلمح أيضا تضادا في المعاني .

وقد صورت أغلب أعمال حامد ندا الاولى بالجواش والحبر والشمع . ويقول الفنان : مضيت أجرب التصوير الزيتي عامين كاملين ولكنني كنت أعجز عن ان ابلغ الى مايرضي تصوري الى أن توصلت الى ماأريد عندما صورت لوحتي «العرافة» عام ١٩٤٨ . كنت أريد أن أصل بالزيت الى ذات المظهر الذي يعطيه الجواش والشمع والحبر الشيني . وقد نجحت في لوحتي المذكورة ، واخذت أمارس التصوير الزيتي بطلاقة . على أنه لو كان مصور آخر في مكان حامد ندا ازاء مظاهر الحياة الشعبية لنشر على لوحاته الوانا براقة ، اما ندا فقد ركن الى ايقاعات لونية صماء قليلة البهرجة تنضح بالخوف والترقب مما يضفي على تكويناته طابع الحقيقة .

ويذكر حامد ندا انه يدين لاساتذته في كلية الفنون الجميلة بالكثير ، الا انه يذكر بالخير أيضا مدرسه في المدرسة الثانوية حسين يوسف أمين ، وهو من رجال وزارة التربية والتعليم . وكان له مرسم بالهرم كان يؤمه الجزار ورافع ورائف وغيرهم ممن سيكون لهم تحت توجيهات استاذهم شأن كبير بعد ذلك في الحركة الفنية عندنا . وقد مضى بتلامذته تحت شعار «الفن المعاصر» الى استجلاء صيغ فنية مبتكرة منذ معرض الجماعة في مايو ١٩٤٦ بمبنى مدرسة الليسية بباب اللوق بالقاهرة . ويذكر حامد ندا في هذا المقام أيضا انه لقي سوء المعاملة في كلية الفنون الجميلة لانه على حد قول اساتذته بها كان يرسم خطوطا خشنة غليظة تشبه أعمال المصور الفرنسي جورج رووه (١٨٧١ ـ ١٩٥٨) . ويقول ندا في هذا الصدد : «وقد تبينت فيما بعد أن هذا كان شرفا لي ، ولم يكن مما ينتقص من شاني . وأن بيني وبين رووه وغيره من التعبيريين الكثير من الروابط الروحية . وان كنت أصدقك القول انني في صباي كنت قليل الاطلاع على الاعمال الفنية الاجنبية ، وان كنت كثير القراءة في مجالات الفلسفة والاجتماع وعلم النفس ، ويمضي ندا فيقول : «وقد تبينت فيما بعد أيضا أن بيني وبين راغب عياد في لوحاته عن الحياة الشعبية قرابة روحية ، وان كان الفارق شاسعا بين معالجة كل منا للموضوع الشعبي وللشخوص الشعبية . لقد صور راغب عياد بموهبة غير منكورة واقع الحياة الشعبية ، اما انا فقد عنيت بالغوص الى ماتحت الواقع ، مقتنصا ما في النفس الشعبية من رواسب لاتلبث أن تنعكس على سطح البيئة الشعبية وسلوكات رجالها ونسائها . ويمكنك أن تتبين أيضا أن شخصياتي الشعبية شخصيات عجر ، ليس فيها اهتمام بتفاصيل القسمات او بما يميز الافراد بعضهم

عن بعض . «أنا لاأصور زيداً أو عبيداً ، لاأصور حداداً أو نجاراً أو فلاحا بل أصور الانسان الشعبى . ولا أصوره لذاته بل لابرز موقفا انسانيا عاما . ولاتعنينى العلامات التى تميز الشخصية الفردية بل الدلالات الانسانية من خلال رؤى تشكيلية لمجتمع تكالبت عليه الرزايا منذ سنين سحيقة لكننى أبادر فاقول ان شخوصى لاتستجدى احسانا . ان فيها اباء بدائيا رغم كل شيء . لكن ثمة شيئا فيهم .. أو ربما فى الجو الكابوسى المحيط بهم .. يجبرك على التعاطف معهم ، ويدعوك الى بحث أوضاعهم الاجتماعية والانسانية . وانى أستبيح لنفسى أن أشير الى الاجواء الشعبية التى صورها أديبنا الكبير نجيب محفوظ فى روايته «زقاق المدق» على الاخص لاقرب شخوصى وعالمى الى ذهن المتفرج المصرى وذوقه الفنى . »

في لقاء لى مع حامد ندا فى الحادى والثلاثين من اغسطس ١٩٦٨ قال لى وهو يحدثنى عن تطور جذرى فى فنه : قدر لى أن أشترك فى تحرير مجلة «الثقافة» وكان يرأسها فى ذلك الوقت الاستاذ محمد فريد أبو حديد ، ويسهم فى تحريرها ادباء كبار مثل الدكتور أحمد كمال زكى الذى كان زميلا لى فى المرحلة الثانوية ، وهو يتقن الرسم منذ صباه ، والدكتورة سهير القلماوى والشاعر صلاح عبد الصبور وغيرهم . وقد توليت اعداد الرسوم اللازمة لمواد هذه المجلة . ووجدت أننى انقل شخوص مرحلتى الاولى على صفحات المجلة ، وتبينت فى النهاية أننى قد استنفدت طاقتى التصويرية فى هذه الرسوم . وأخذت شخوصى الاولى تتراجع وتمضي لحال سبيلها وتفسح لبصيرتى التشكيلية الطريق للاهتمام بخلفيات الصور ، فبدأت أتجه اليها واوليها المقام الاول من عنايتى .

لاحظت في لوحاتى الاولى أننى أستخدم خلفية تتمثل فى حوائط رسمت عليها اشكالا ، ومقدمة يقف عليها أشخاص وبينما رسمت الكائنات على الحوائط تسطيحيا فقد روعى فى الشخوص الامامية الاستدارة وكانها تماثيل منحوته .



حرب وسلام ـ ١٩٦٤

ويقول حامد ندا أنه أخذ فى نهاية المرحلة الاولى يسام «الطريقة النحتية» فى التصوير وتغلب عليه حب التسطيح فعمد الى التدريب على طريقة التسطيح لامتلاك ناصيته . وقد دعاه ذلك الى اللجوء الى مزيد من التبسيطات الضرورية فى الاشكال . كما وجد نفسه وهو يجرب التسطيح يقترب كثيرا من الشكل واللون والتصميم الفرعونى ،وينحو منحى النهج الفرعونى الموغل فى الاصالة والعصرية أيضا . ويمكننا أن نقول مجازاً أن خلفيات ندا القديمة قد كتب لها الغلبة على شخوصه الامامية ، وبدأ يدخل شخوصه هذه فى أسلوب الخلفية .

تحول حامد ندا بذلك الى التسطيح ، ولكن كان عليه أن يواجه رغم ذلك مشكلات فنية جديدة . وقد نجح في أن يحوط شخوصه الجديدة باجواء لونية منغمة حتى تبدو شخوصه وكانها تحيا فى عالم من الصفاء . وأصبح من المعروف عن لوحات ندا ان شخوصها تتمتع بحرية التنفس داخل مساحة فراغية . ليس عنده خط افق ، فلا تدرى أين تقف شخوصه ، بل لاتعرف ما اذ كانت واقفة على أرض راسخة أم انها تسبح فى فضاء .

ومع تنغيم حامد ندا لسطوح لوحاته عمد الى ألوان قاتمة ، لان هذه الالوان القاتمة تساعد على تحقق التعبير الدرامى على الأخص (على حد قول مصطفى ابراهيم حسنين ـ مجلة الفنون الشعبية ـ يوليو ١٩٦٥ ـص.١٤٠ و ١٤١) وقد عمل حامدا ندا ردحا من الوقت ـ ليس بالطويل على أى حال ـ فى مرسم الاقصر ، وقد كان للون الاجساد الصعيدية والنوبية تاثير كبير على تلوينه لاجسام شخوصه فى المرحلة الثانية . وذلك اللون البنى الساخن يجعل شخوصه تبرز فى اللوحة مما يجعلها رغم تسطيحها لاتبدو كانها ملتصقة على الورق ، بل تبدو كما لو كان وراءها فضاء يعمد الفنان الى تنغيمه بالوان تزيد الاحساس بالرحابة من حول شخوصه .

وقد أشار حامد ندا فى حديثه لى عند زيارتى له فى السابع والعشرين من اغسطس ١٩٦٨ أنه مضى ينقب في بطون الفن الفرعونى والفن الزنجى عن رموز جديدة يطعم بها مرحلته الثانية . واستقى من نتاج هذين الفنين الهامات جديدة صلحت لتطويرها وتطويعها لمقتضيات تكويناته الجديدة (مثل السمكة والسلحفاة) . وعلى الرغم من انه ليس فى آية لوحة من لوحات ندا موضوع فرعونى أو زنجى ولا محاكاة لاعمال فرعونية أو زنجية الا أنه كثيرا ما نلتقى فى لوحاته بتذكيرات بالفن الفرعونى والفن الزنجى . وهذا ما قاله النقاد الالمان على الأخص ، فقد قالوا : أننا نعرف الفرعونيات جيدا ، وليس فيما يقدمه ندا أية محاكاة للفرعونيات . أن هناك تذكرات فرعونية فحسب ، ولكنها كافية لأن تلقى على لوحاته طابعا مصريا صميما . (عن الفرعونيات قارن هنا ص ٦٥ وما بعدها من مؤلف الدكتود أنور شكرى بعنوان «الفن المصرى القديم»).

ولا بد أن قريحة ندا التصورية قد بدات تتفتح أيضا لصنف جديد من الشخوص ، هى فى الواقع ذات شخوص



عزيزة – ١٩٦٣

مرحلته الأولى ولكن بعد أن نفضت عن كاهلها « همود » المئات من السنين ، وأخذت تقبل على الحركة والنشاط بعد أن تفتحت أمامها سبل الرزق والسعى الشريف . فهاهى المصانع تفتح مع الزمن ، وتستوعب الايدى العاملة ، وظهرت شخصية مصرية جديدة فى البيئات الشعبية ، شخصية متفتحة نفضت عن كاهلها البلادة القديمة . واذا بفرشاة حامد ندا تبدع له ذات يوم شخوصا جديدة . احتفظ فيها ببعض سمات الشخوص القديمة ولكن داخلها تحول جذرى من حيث الحركة والروابط والطابع النفسى . لقد تغير الجوهر فاكتسى الظاهر بتغير ماكان يمكن لفرشاة الفنان أن تغفله .

ولعل من يتابع تطور أسلوب حامد ندا من مرحلته الأولى الى مرحلته الثانية التى بدأت تتبلور وتتجلى منذ عام ١٩٥٥ يبين له كيف أن شخوصه لم تتغير ، «فهو لازال يصور ابن البلد وبنت البلد من واقع البيئات الشعبية ، ولكن انعكاس الزمن وجريان سنن التطور المتوغل الى الأغوار الاجتماعية السحيقة قد جعل مظهر هذه الشخصيات ومخبرها أيضا يتبدلان ذلك التبدل الذى تجلى فى أسلوب ندا فتحول من اسلوب جامد مقبض الى أسلوب انسيابى ليريكى ازداد تفتحا ، فازدادت الوانه بهجة وخطوطه ليونة. ويمكننا ان نقول ان شخوص ندا واسلوبه طوع مايجود به الزمن من تطورات وتقلبات على البيئات الشعبية وشخوصها يوما بعد يوم .

والحق أن المضمون قد اتجه الى الانكماش فى أعمال حامد ندا بعد المرحلة الاولى وبدأت تطغى الاشكال لذاتها ، بعد أن كانت تقدم لمضمونها الاجتماعى والسيكلوجى ، وأخذت النماذج تنتقى فى المرحلة الثانية لقوتها التشكيلية أكثر مما تنتقى لاورائها مدلولاسيكلوجيا أو ايماءة اجتماعية ضؤلت الاشارات الاجتماعية من أجل تشكيلات – انسانية بطبيعة الحال – ولكنها مقصودة لقدرتها على تركيب عمل تشكيلى ، وايراد حلول تشكيلية ذاتية لمشكلات الكتلة والفراغ والمنظور والتصميم والايقاع والعلائق بين عناصر العمل الفنى .

وبعد أن كان يغلب على المرحلة الأولى ألوان درامية قاتمة ، مثل الاحمر والأزرق الاخضر ، بدأاللون يتخذ منذ سنة ١٩٥٥ رمزية فى مضمون الشكل . على أن اللون تحول منذ عام ١٩٦١ الى الاسود والابيض مع تدرج فى الايقاعات وشفافية لا تعتمد على الرمز بقدر ما تعتمد على السطح والملمس . صحيح أن حامد ندا كان دائب الاهتمام بالعنصر اللمسى فى اللوحة ، ولكن هذا الاهتمام تزايد حتى أصبح أساسيا منذ ١٩٦١ . كما تزايد التركيز على الكتلة البنائية بحيث تبدو الشخوص وكأنها أضخم من الواقع . كما نما الاتجاه الى درامية الخلفيات والتقليل من الشفافية السابقة ، بحيث نحس فى العناصر الخلفيةانها ذات مقومات واحدة مع العناصر الامامية من انسان وحيوان ، ومع ذلك تحددها مسافات بينية محسوبة من خلال الرؤيا الخاصة للفنان ، أى انه لا توجد فى النهاية قواعد حتمية بل هناك قواعد ذاتية نابعة من مزاج الفنان ورهافة حسه . ومع الوقت ذاته اتجه حامد ندا الى الخروج عن تعدد الالوان بل والاعتماد على اللون الواحد المتدرج الذى هو فى الوقت

ذاته يشعر بالغنى فى اللون . ونجد اللون الواحد ، أو الاقتصاد اللونى في لوحات عديدة مثل « التوامتين » عام ١٩٦٣ و « آدم وحواء » فى ذات العام أيضا ، ونجد فى هذه اللوحة الأزرق فى الخلفية والبنى فى المقدمة ، و « القط » عام ١٩٦٤ ، و « هيروشيما » عام ١٩٦٧ . والملحوظ فى لوحات ندا أن الكل ملون . وعلى الرغم مما يجريه الفنان من تلخيص للون يظل الايحاء بالثراء اللونى فيعتقد المتفرج انه ازاء أكثر من لون واحد . ويتاتى هذا باضافات لونية طفيفة محسوبة .

وعلى الرغم من ان معانى اجتماعية وانسانية وراء الالوان ، الا أن هناك أيضا تعاطفا رمزيا خاصا بين ندا والوان بعينها تتناسب مع منطقه الذاتى ، أى احاسيسه الداخلية ، مثل اللون البنى الساخن والاحمر الهندى والأزرق والاصفر والأبيض المنغم . واللون البنى موجود دواما عند ندا على جسم الانسان . والحق ان البنيات المختلطة بالاحمر واحيانا الازرق والاخضر هى أكثر الالوان استعمالا عند ندا . ويتحكم فى ايقاعات اللون توازن الصورة ولايحدد المضمون الدرامى فى الصورة سلم لونى معين ، فمن الجائز ان تكون سوداء معتمة ومع ذلك لاتعطى قيمة درامية كافية او لاتعطى على الاطلاق . ومن الجائز أن تكون الصورة بيضاء وتعطى قيمة درامية اكبر .

وقد عمد حامد ندا الى اختطاط أبجدية خاصة في التكوين أيضا . فنراه يلجا الى تكرار تكوينات معينة كقانون يساوى ترديد المعنى أو ترديد المضمون وتاكيده . ويعتبر ندا ان هذا التكرار رمزية من نوع خاص . فنراه يعتمد كثيرا على كتلتين متجاورتين أو متباعدتين الى «فوق والى تحت او الى يمين والى شمال . وهو ليس متشائما ويعطى على الدوام حلولا .

وقد مكنته أعماله فى المرحلة منذ عام ١٩٥٥ من الحصول على عدة جوائز ، فقد حصل على جائزة البينالى باسكندرية عام ٥٨/١٩٥٩ عن لوحته «فرح عزة» ، وجائزة أولى عن لوحة «الحصان الازرق» من معرض «الصالون» لجمعية محبى الفنون الجميلة عام ١٩٥٨ ، وجائزة اقتناء عام ١٩٦٢ من وزارة الثقافة فى مسابقة «العمل فى الحقل» ، كما حصلت لوحته عن تأميم قناة السويس ـ وهى من مقتنيات «متحف الفن الحديث بالقاهرة ـ على عدة جوائز عامى ١٩٥٦ و ١٩٥٧ .

ومن افضل أعمال حامد ندا لوحاته «الحزن والفرح» (١٩٥٥) و «الفتاة والسمك» (١٩٥٥) و «صلاة الصباح» (١٩٤٦) و «ألفة» (١٩٥٧) وتتميز هذه الاعمال بليريكية اللون ، وبساطة الاشكال بساطة صعبة ، وتنغيمات السطوح مما يقربها من ابتكارات مارك شاجال (١٨٨٧ ـ) الذى لايخفى ندا اعجابه به . وقد لقيت هذه اللوحات وغيرها نجاحا طيبا عندما عرضت فى المانيا الغربية عام ١٩٥٦ ومن بعدها فى بنيالى ـ سان باولو عام ١٩٥٩ ثم فى عدة بلاد أخرى بامريكا اللاتينية وفى نيويورك بعد ذلك . وقد كانت اقامة حامد ندا باسبانيا للدراسة مابين عامى ١٩٦٠ و ١٩٦١ مثمرة في حركة تطوره الفنى . وهو يشغل منصب أستاذ مساعد للتصميمات والتصوير الحائطى بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة من عام ١٩٦٢ .

واذا كان حامد ندا قد احتفظ بروابطه بالواقع فانه لم يقدم فى أى من أعماله رغم عصريتها وتقدميتها على تلك القفزة العدمية التى قام بها التجريديون المعاصرون (راجع مقالتنا بعنوان « التجريدية والتجريديون » بمجلة الخرطوم ـ أبريل ١٩٦٧ ـ ص ٥٢ وما بعدها) فهو على الدوام ـ مثل المصور الأسبانى بابلوبيكاسو ـ يجرى فرشاته والواقع موضع اعتباره . الواقع هو موضوع فنه الاوحد . هو مادته التى يشكل منها رؤاه . ومن اقوال حامد ندا في هذا المقام . التجريد نوعان . الاول يستخدم الاشكال من واقع حياتنا ، والثانى يعطينا اشكالا مبهمة تكون موجودة فى احساسات الفنان الداخلية وهى تعطى شكلا مطلقا . انا الآن أمثل الجانب الأول ، وارحب بالثانى وان كنت اشعر بالعجز عن تحقيقه » (جريدة « وطنى » العدد الصادر ١١/١/١٩٥٩) فحامد ندا مثل المصور الفرنسى هنرى ماتيس (١٨٦٩ ـ ١٩٥٤) يجرى على أشكاله تحويرات مختلفة ، بعضها على غاية من الجراة ، فشخوصه مثلا لا تقف على أرض صلبه ، ولا فى وضع رءوس كالناس العادين ، والوانه التى تحولت من درامية المرحلة الأولى الى غنائية المرحلة الثانية مبتكرة وطلية ، الا أنها تدعو الى ان نذكر الواقع وان ننتمى اليه على الدوام . وحامد ندا يقترب فى ذلك كثيرا من هنرى ماتيس ، وهو يقترب منه أيضا عندما يرفض الأشكال المجسمة ، ويعمد الى أشكال أكثروفاء بمتطلبات اللوحة ، أشكال مسطحة تساعد على الامتداد والانسيابية مع ميل الى التبسيط والزخرفة غير المباشرة ، وذلك بمراعاة ان فناننا المصرى قد أورد من جانبه حلولا ذاتية فى مقام الشكل المسطح وتنغيم الخلفيات ، مع زيادة الاحساس بالانفساخ من حول الشخوص . ولهذا فقليلة هى لوحاته المزدحمة بالشخوص والاشكال .

وقد ارتضى حامد ندا فى مرحلته الثانية أشكالا انسانية أكثر ديناميكية وحركة ، كما أنها في علاقات مودة وغناء ولعب ورقص فى أغلب الأحيان . لم يعد هناك ذلك الجو الكابرسى الذى كان يخيم فى المرحلة الأولى . غالبا هنا ـ أى فى المرحلة الثانية ـ الجو ليريكى «فرح مرح» ، واذا أراد الفنان أن يلجأ الى الدرامية فها هو اللون الأزرق يحيط بالشكل المركزى فى اللوحة ، مثلما فى تلك اللوحة الفريدة فى أعمال ندا والتى تعتبر من لوحات « الطبيعة الصامتة » النادرة فى حياته الفنية ، أعنى « لوحة التابوت » ذات اللون الأزرق الجنائزى من عالم الفراعنة . (ومن لوحات الطبيعة الصامتة القليلة في المرحلة الأولى « منظر داخلى » عام ١٩٥٣ وهى من مقتنيات مختار العطار).

كلما ركز حامد ندا لوحته على شخص او شخوص محددوة فانه ينجح فى تقديم لوحة محكمة البناء ، ولكن كلما كثرت الشخوص بدا تفكك فى تكويناته ، حتى أنه يمكن أن نفصل بين اجزاء اللوحة ونقسمها الى لوحات مستقلة .

ويمكننا أن ندلل على ذلك بمقارنة لوحتى ندا « الرجل والمصباح » و « هيروشيما » . فالأولى تقوم على شخصية واحدة فيسيطر ندا على اللوحة ، ويحقق فيها التماسك المطلوب ، أما الثانية فيمكن أن نشقها رأسيا الى قسمين متساويين تقريبا . ربما يمكن أن يرد على ذلك — وهذا ما يتمسك به ندا أيضا — بان القسمين فى الواقع كشطرى بيت واحد ، وأن اتجاه الشخصوص فى الجانب الأيسر من لوحة « هيروشيما » تدفع الناظر الى أن يكمل رؤيته بالجانب الايمن أيضا ، وأن تنويع الفكرة وتعميقها يدعوه الى معالجة ذات الفكرة معالجة فيها تتابع عضوى يجعل لكل قسم من قسمى اللوحة وظيفة تكمل وتغذى وتثرى عينى المتفرج . ولكن يجب أن نلاحظ هنا انه متى كان كل قسم من أقسام اللوحة معالجا على ذات المستوى وبذات الايقاع، ويولى ذات الاهمية ويعطى ذات الحيز ، فان ذلك يجعل الانقسام المشار اليه حقيقة واقعة ، اذ لايكون ثمة مركز رئيسى فى اللوحة يجذب الاهتمام اليه أساسا ، ثم تأتى الاجزاء الاخرى من اللوحة لتأكيد الفكرة الاساسية أو تعميقها بان تكون تلك الاجزاء كتنويعات لمركز الثقل فى التكوين .

وتدعونا تجربة حامد ندا أن نتقصى العلاقة الحقة بين المصور العصرى والبيئة الشعبية ، بين الفن المعاصر والفن الشعبى . ان حامد ندا لايقبل التسجيل ، فهو يرفض أن يكون الفنان المعاصر تابعا للصور الشعبية ، لان التابع لا أصالة فيه ، ولا حرية له ، ولا قدرة عنده على الخلق، ولا ارادة لديه للابتكار ، وحامد ندا من الفنانين الذين يدفعون الفن الى الامام ولايقفون بعجلته ، فالوقوف جمود وتحجر ، بينما تاملات ندا العميقة وعمله الدائب فى صمت بعيدا عن الاضواء تدفع الى روحه وعقله وأنامله بكثير من التساؤلات . وهو متأمل من الطراز الاول ، صموت ومعتزل، يحلل ويهضم ويفرز خيوطا مثل دودة القز تفرز خيوط الحرير من غذاء ليس بالحرير . فحامد ندا مثل الطبيعة يضيف ويخلق ، وليس كالعدسات تلتقط وتسجل فحسب، مثل أولئك الذين يرسمون من الحيـاة الشعبية مجرد بطاقات تستهوى السائح العجول السطحى .

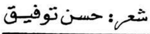
وبعبارة أخرى ، فان الواقع عند حامد ندا لايسجل وينقل ، بل يختزن ثم يعاد اخراجه الى لوحاته من خلال ذاتيته ، فيخرج العمل الفنى بعد مروره فى مخيلة الفنان واصطباغه بوجهة نظره الى الوجود ، بأفكاره وعقائده ومسلماته . انها رؤيا خاصة للوجود الانسانى المحيط بالفنان ، تتصف — على حد قول ايميه آزار (ص ١٢٤ من التصوير الحديث فى مصر) — بالشاعرية التراجيدية فى كثير من الاحيان .

ويمكننا أن نقرر أن اسلوب حامد ندا فى طوره الاول قد أثر على الكثيرين من زملائه ممن هم من جيله ومنهم عبد الهادى الجزار وسمير رافع وماهر رائف . وعلى سبيل المثال فى هذا المقام يذكر ايميه آزار (فى كتيبه بالفرنسية عن حامد ندا عام ١٩٥٤ وهو من مطبوعات جمعية الفن المعاصر — ص ١٠) أن ثبات شخوص ندا وسكونيتها وترتيبه لجموعه قد أثرى المرحلة السيريالية عند سمير رافع . كما أثر ندا على كثير من مصورى الجيل اللاحق مثل ممدوح عماد وشهده ومهد الطريق للتعبيريين الذين جاءوا من بعده وفى مقدمتهم «جماعة الفنانين المصريين» . ولعلنا لانعدو الواقع اذ نقول — على سبيل المثال — ان ثمة قرابة روحية عميقة بين شخوص ندا الاولى التى تقترب كثيرا من الاقزام، باقدامهم الحافية وعيونهم الواسعة ذات النظرات الثابتة، ورؤوسهم الحليقة المستديرة — وبين أولاد جورج البهجورى ونسائه أيضا . وكذلك هناك قرابة روحية بين شخوص المرحلة الاولى عند حامد ندا وبين مجموعة فاروق شحاته فنان الاسكندرية عن اللاجئين .

ونستطيع أن نقول ان أعمال حامد ندا التى تبدأ من عام ١٩٤٦ كانت دعوة فى ذلك الوقت الى التمرد وتغيير أوضاع الطبقات الدنيا من شعبنا الذى خيم عليه الاستعمار زمنا طويلا . أليس الجهل والفقر والمرض باديا على شخوص حامد ندا الاولى ؟ ألا تسائلك فى صمت : ماذا سيكون مصيرنا ؟ ألا تدعوك الى أن تمد لها يد العون وتنتشلها من سجنها المترب وكهفها المظلم ؟ ثم ألا تقول لك ان الاصالة والمعاصرة انما تتحققان من خلال تطوير هذه الشخوص الشعبية تطويرا فنيا بدلا من الجرى وراء أنماط مستوردة ؟

الريح والضيف وأنا ..





كفى كفى لاوقت يمر
ورمانا الله عرايا فى هذى الأرض العطشى للدم
كفى .. فالهم
أثقل مما يتحمل صدر

* * *

وتهب على سمعى المثقل ريح ثرثاره
واظل أحاول أن أصغى والريح تجر
أشراك الألفاظ الدواره
والوقت يمر
ويعمق فى قلبى أظفاره
فأخر أخر

* * *

وأبكتها .. وأقول لها : « لا أرض لنا
كفى كفى
لا حب هنا .. لا دفء هنا »
وأعود الى برد الخوف
وهنا يتفكر قلبى فى ملكوت الله
يمطر خوفا
فأفكر فى تنغيم الآه
كى تؤنسنا فى وحدتنا
لكنى لا أهدأ .. أترقب فى الجلسة ضيفا
يأتى .. يوقظ فينا عرقا من نشوتنا

* * *

ريح ثرثاره ..
تتنهد فى قلب الحجر
وتموت شراره
كادت تومض ، ثم انسكبت سحب المطر
لكن هل ينبت صخر غصنا ؟

لا لا لن ينبت صخر غصنا .
واسترحت فى مقعدها آسرتى الريح الثرثاره
ـ ماذا كانت تبغيه فلانه
ـ لا أدرى .. قد تقصد تكشف يوما أغواره
كفى كفى روحى أسيانه
ـ هل قالت له
أبعد أنفاسك عن وجهى
تبصر عيناك مدى كرهى
وسدى أن تحظى بالقبله ؟!
ـ لا أدرى كفى يا .. كفى .. روحى أسيانه
روحى أسيانه

* * *

يا لغة القلب الشفافه
ناس بسطاء
عرفوا ان التسليم حصافه
عاشوا زمنا ومضوا بسطاء

* * *

يا آسرتى كفى .. كفى .. فالعالم كان
أجمل مما نلقاه الآن
القط يموء بلا سبب
والوقت يمر
وقواى تخر
وكأن غياب الضيف يفتت من عصبى
.. ..
لكن هل يأتى الضيف هنا
كى يؤنسنا .. يبقى معنا ؟!
.. ..
العالم كان
العالم كان

* من المجموعة المشتركة « الدم فى الحدائق » للشعراء مهران السيد وعز المناصره وحسن توفيق التى تصدر هذا الشهر .



يقدمها : بدر الدين أبو غازى

محمد طاهر العمرى
وملامح من حياتنا الفنية

نصف قرن أو يزيد قليلا يفصلنا عن عصر بدأت فيه للفنون ملامح تشكلت من روحه وارتبطت بصدق زمانه .

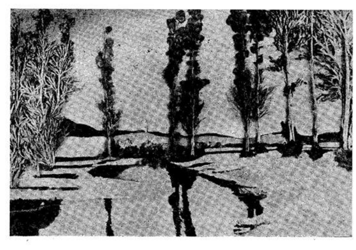
ولكن تدافع الايام حجب في غماره خيوط الفجر ، وملامح بعض من شاركوا في صنع نسيجه وما زالت نهضة الفنون التشكيلية فى هذا البلد ترتقب مؤرخها الذى يسبر أغوار خلفية هذه اللوحة الباهرة الممتدة عبر حياتنا الثقافية ليعطى لكل حقه ، ويلقى النور على أشخاص غابوا فى الظلام .

وليس تاريخ الفن التشكيلي هو التاريخ الرسمي وحده بمدارسه ورواده وخط التطور الذى مضت به أجيال مازالت تمده بأسباب النماء والازدهار فلهذا المجرى المديد روافد قد لا تبين رغم ما تحمله من دلالات تكشف مواقع التطور وخطوات التاريخ .. وفى حركة هذه الحقبة التى تفتحت مع مشارف القرن العشرين أشخاص أعطوها من قلوبهم حبا خالصا لا يرتقب شهرة أو جزاء .. كانت مواكبتهم لها انجذابا الى النور بصدق السريرة وصفاء الروح وانبهار القلب بالجمال والفن .. حسبهم رضاء شرارة من اللهب المقدس كانت تصرفهم أحيانا عن المنصب والجاه ليشاركوا باضافة الى هذا الجو الجديد الذى انجذبوا له وليعيشوا قريبا من نبض عصر بدأ يحفل بالفنون .

بعضهم كان طموحه أكبر من قدرته..وبعضهم كان عمره أقصر من مواهبه ولكنهم كأفراد يشكلون ظاهرة فى حياتنا الفنية أضفت على ملامح



ثروت عكاشة ـ من مجموعة
«المرئى وغير المرئى» ـ محمد طاهر العمرى



من وحى موسيقى شوبان
محمد طاهر العمرى

اللوحة شاعرية وغناء ٠٠ ما أجدرهم أن يؤرخ لهم وأن نجل دوافعهم ونذكر بالفضل اثرهم ٠

كان معرض الفنان الكبير محمد طاهر العمرى الذى أقيم فى الشهر الماضى بقاعة اخناتون محركا لهذه الخواطر فى نفسى ، فهذا الشيخ الجليل الذى ما زال لوجدانه وهج الشباب يمثل أحد أفراد هذا الجيل الذى شارك بصدق ومحبة فى حياتنا الفنية ، وظل مرتفعا بهوايتــه عن الافتعال ، رافضا بحسه الصادق كل مالا يقبله ذوقه ٠٠ الفن عنده صفو الجمال ومقاييس حكمه تنبع من اصرار نفس لا تحيد عن حق هو فى رأيه مطلب من مطالب الفن ٠ احتفاظه بالفن كهواية عصمه من الانسياق وراء تيار لا يرتضيه ، أو التظاهر بقبول اتجاهات ليس لها فى نفسه مقنع ٠ لايعنيه أن يوضع اسمه بين المحافظين أو المجددين وانما يعنيه أن يحتفظ بصدقه الخاص ، وقلب يرفع ذكر النور ٠

فى جو حياته أشعة رهيفة من فنون الشرق تضىء عليه من مصر والهند والصين ومن الفنون الاسـلامية ، وحوله روائعه المفضـلة من فنون الغرب ٠٠٠ تماثيل بتهوفن وفاجنر وصور شوبير وشوبان لاتفارقه كما لا تغيب عنه روائع الموسيقى الغربية ٠ هو عاشق لها ، أنغامها عنده تبتل ، يهيم بها وجدانه كما تملأ عليه فكره ٠

كان معرضه الذى أقامه وهو أول معارضـه الفردية كنسمة الربيع خلال الموسم الفنى ، هو صورة من صدق نفسه وصفائها ، وهو أيضـا ملمح جديد له ذاتيته وقوامه الخاص بين معارضنا ٠

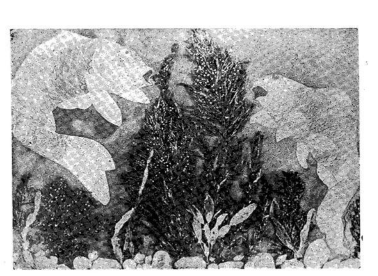
انقسمت أعمال طاهر العمرى فى هذا المعرض الى أربعة أقسام ٠٠ أما القسم الأول فيمثل اتجاها انفرد به وبدت معـالمه فى لوحات عرضهـا فى الصالون السنوى وفى بينالى الاسكندرية ، ولكن اتجاهه هذا يكتسب فى لوحاته الأخـيرة اكتمالا ومزيدا من الرهافة والصفاء ، فهو يترجم حسه الموسيقى الى لغة التصوير ويستوحى من موسيقى العباقرة لوحات يشكلها من الأعشــاب والنبات بصبر وحســاسية بالغة فهـــو محب للزهور والنباتات ، انكشف له من طول معايشتها سرها الخاص) واكتسب شيئا من جلاء الصـوفية فأصبح لكل نبتة من نبات الأرض عنده لغتها المميزة ووحيها الذى يمتزج فى وجدانه بايحـاء الموسيقى فيراهمز له نباته وأعشابه التى تختلف عن وحى موسيقى شومان بعراقتها الرومانسـية وبالحدود التى تحد تلوينها الأوركسترالى بينما تعكس لوحة «نزهة بتهوفن» على النبات مشاعره الفوارة وحيوية موسيقاه المتأججة ٠

وكل هذا يتمثل فيما يختاره الفنان من أعشاب وما يضفيه عليها من تشكيل ، وما يســتكمل به اللوحة من ألوان تلتقى مع تصميمهـــا العام فى تحقيق ما يرمى اليه من ايحاء ٠

وعلى هذا النحو تمضى تأملات طاهر العمرى فى مجموعته «أعشاب وتصوير» حين يتنقل من وحى الموسيقى الى وحى الطبيعة فى أعماق البحار وعلى شواطئها ٠

هو نهج ملك فيه قدرة تجميع عنـاصر متباينة ليحدث بها تنغيما تشكيليا أخاذا ومتكاملا ٠

أما القسم الثانى من المعرض فيمثل أربع لوحات هى رسوم لفاجنر وبيتهوفن وشـــوبير وشومان بطريقة الحفر على الخشب بالبيرجرافور وهى طريقة من أصعب طرائق الحفر بدأها العمرى فى العشرينات



عالم البحار
محمد طاهر العمرى

ويبدو أنه لم يمض فيها ، فاللوحات المعروضة فى هذا المعرض كان منهـا ثلاث عرضت فى معارض القاهرة الأولى وعلى التحديد فى صالون الربيـع سنة ١٩٢١وهو تاريخ يعود بنا الى بدايات مشاركة طاهر العمرى فى حياتنا الفنية حين أخذت مصر تعرف تقليد المعارض السنوية التى كان صالون الربيع من ثمارها وكان معرض سنة ١٩٢١ من أكثرها نجاحا نظمته الجمعية المصرية للفنون الجميلة وعرض فيه مجموعة من الفنـانين الأجانب الذين استوطنوا مصر الى جانب الجيل الأول من فنانى مصر المعاصرة .

من قائمة هذا المعرض تبدو بوادر الاتجاه الى الموضوع المصرى سـواء عند المصريين أو الأجانب فيعرض جبرييل بيسى الذى تولى ادارة مدرسة الفنون الجميلة حقبة من الزمن لوحات تمثل أعياد القاهرة ومناظر الجيزة وعودة سعد زغلول ، بينما يعرض بيبو بونيللى مشاهد على مقربة من جامع السلطان حسن وحوارى سوق السلاح ، فى حين يصور جورج كلوتشى مناظر المحمل والنساء عند امبابه ، وينفذ المصور الانجليزى حمزة كار الى مداخل المساجد ، بينمـا تجتذب يوسف كامل وراغب عياد ومحمد حسن أبواب القاهرة القديمة وسوق السلاح وجبل المقطم وحى أبو السعود ، ويبدو فؤاد المرابط هائما بألوان الغسق وأضواء القمر بحلوان .

ما أجدر هذه الأعمال التى تفرقت ببحث يتعقبها ويسجل صورها اذا لم يكن الى تجميعها من سبيل .. فعلى كثرة ما صورت القاهرة على يد الفنانين الأجانب والمصريين ، فان قليلا ما تحفظه متاحفنا من الأعمال التى استلهمتها .

وتعقب ملامح القاهرة فى الفنون التشـكيلية يقتضينا جهدا يجمع هذا التراث من جديد .

على أن من ظواهر هذا المعرض أنه جمع أسماء أخرى كثيرة اختفت من حياتنا الفنية ومن بينها أسماء لسيدات مصريات كانت مشاركتهن دليلا على أن هاويات الفن سبقن عصر الفنانات خريجات المعاهد الفنية بزمان طويل ، ولو صحب الحركة الفنية منذ بواكيرها تسجيل تصويرى كامل لكان اليوم مصدرا هاما من مصادر التأريخ لها .

ونعود الى الأعمال الأولى لطـاهر العمرى تلك التى ساقتنا الى الأجواء التى تفتحت فيها حركتنا الفنية لننتقل منهـا الى مرحلة أخرى تأثر فيهـا بشقيق له كان سباقا فى مجال الفنون ، وكان واحدا من هؤلاء الهـواة الكبار الذين شاركوا باخلاص فى حياتنا الفنية .

أمين عالى العمرى هو الشقيق الأكـبر لمحمد طاهر العمرى ... وفى حياة هذين الشـقيقين أشباه من حياة الشقيقين تيمور ... فهما مثلهما تعود نشأتهما الى بيت من هذه البيوت التى حفظت التقاليد ورعتها وأتاحت للمواهب جوا من الازدهار ولقد درس أمين عالى العمرى الحقـوق فى بداية تعليمه العالى ولكنه تمرد على هذه الدراسة كما تمرد محمـد تيمور ورحلا الى باريس فى نفس الوقت ينهلان من جو الثقافة والعلم والفن بينما درس طاهر العمرى الزراعة مثل محمود تيمور .

ومات أمين عالى العمرى فى أوج شبابه كمـا ذهب محمد تيمور ، وكلاهما خلف لوعة لا تنقضى على العبقرية حين يخترمها الموت .

غير أن هناك أوجه خلاف بين الشخصيتين فمحمد تيمور كان أديبا فنانا أعطى كل نفسه للأدب أما

أمين عالى العمرى فكان شخصية غريبة متعددة المواهب من هذا النوع الفريد الذى هيأت له ظروف حياته الشغف بالمعرفة والزهد فى الشهادات المدرسية ما دامت الوظيفة ليست مطمعه .

تحول عن دراسة القانون حين استهوته دراسة الفلسفة بالجامعة المصرية القديمة وبهرته شخصية الكونت دى جلازار فتتلمذ عليه مع منصور فهمى واصبح مريده الاثير ورحل الى فرنسا والتحق بالسوربون ولكن مواهبه الفنية كانت توازيها مواهب علمية فذة ان لم تتفوق عليها فاتجه الى برن وكانت سويسرا حينئذ مركزا متقدما من مراكز الحركة العلمية وجد فيها بغيته فى أن تتزود من البحوث العلمية وعلى الاخص فى الكيمياء والجيولوجيا والتعدين ، كما مارس علم النفس التجريبى واشتغل مساعدا للعالم النفسانى والتربوى الكبير كلاباريد واخترع ادوات لمعامل علم النفس التجريبى مازالت مسجلة باسمه ، كما اخترع كثيرا من الادوات والمعدات فى وقت كان لهذه المخترعات وقعها الغريب .

وعاد أمين عالى العمرى الى مصر ليشارك فى الحركة الفنية وينمى مواهبه كفنان فذ من فنانى الكاريكاتير بدأ بأسلوب تقليدى وشارك مع مختار ومحمد حسن وراغب عياد وسانتيس فى رسوم مجلة الكشكول ثم تفرد بأسلوبه الخاص ذلك الذى قام على التركيز والايجاز وابراز معالم الشخصية من خلال دوائر وأقواس وخطوط هندسية بحتة وقد سمى طريقته هذه «الهندسيات» وبلغ فيها قدرة فائقة من الابداع .

صور معظم شخصيات عصره من أصدقائه ومن السياسيين كما صور قادة العالم بعد الحرب العالمية الأولى التى شهد ضرامها فى باريس .

وبدأ أمين عالى العمرى يعرض فى معارض القاهرة كما عرض فى معرض الفنانين الفكاهيين بباريس سنة ١٩٢٤ مجموعة أعمال لفتت اليه نقاد الفن فكتبت مجلة Du Vrai et du Beau تقول « انها لبراعة نادرة حقا من الفنان أن يوفق فى التعبير عما يحويه ملامح الوجه من معان عن طريق خطوط هندسية بسيطة وبالطريقة البارعة الحية التى حققها الأستاذ أمين العمرى » .

بينما شاد الناقد الفنى لمجلة الفنون الحديثة بأسلوبه فى رسم كليمنصو بتلك الخطوط المنحنية والهلالية متجهة أطرافها الى أسفل لتمثل وجه « النمر » بحاجبيه الكثيفين وشاربه الرهيب .. بينما يلوح ذكاؤه فى تصوير وجه بوانكاريه ومحاولته المواءمة بين الاسم بالفرنسية وطريقة التصوير بهذا الخط الدائرى الذى يمثل الجبهة والمربع الذى يمثل الذقن ، فى حين اختزل وجه لويد جورج فى هذه الخطوط الدائرية المحددة ومع ذلك فقد حفظ لوجه لويد جورج ابتسامته المميزة وشخصيته المعبرة .

وعلى هذا النحو تصويره لأصدقائه من رجال الفن والأدب أمثال مختار وحافظ ابراهيم ومنصور فهمى ووحيد الأيوبى .

كما امتد ابتكاره الى كل شىء حتى توقيعه الذى لفت نظر الناقد الفنى لجريدة سفنكس الانجليزية والذى يبدو كالرموز اليابانية وقد كان أمين عالى العمرى من المغرمين بالتصوير اليابانى وما فيه من بساطة وقوة وبلاغة فائقة فى الخطوط .



بيتهوفن فى نزهته المفضلة
محمد طاهر العمرى

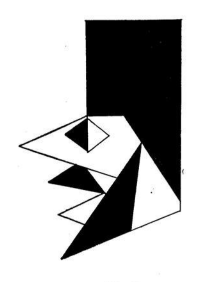
كانت سنة ١٩٢٤ تلك التى عرض فيها أمين عالى العمرى أعماله فى مصر وباريس هى عام تأججه كما كانت عام انطفائه ، ففى هذا العام أيضا أخذت أبحاثه الجيولوجية فى المعادن وفى تحويل الأحجار الكريمة تتبلور وما زالت مجموعاته النادرة تحتل مكانها فى المتحف الجيولوجى بالقاهرة على أن أهم انجازاته فى ذلك العام هو اكتشافه للمحطة النيلونية عند وادى حوف تلك التى ترجع الى عصور ما قبل التاريخ والتى كان فى اكتشافها حتفه بسبب ما بذله فيها من عناء وجهد ، ولكن هذه المحطة ما زالت تعرف فى

المراجع العلمية باسم محطة العمـــرى وهى التى أشاد بها العالم بوفييه لا بيير فى مؤتمر الجغرافيين الدولى ٠

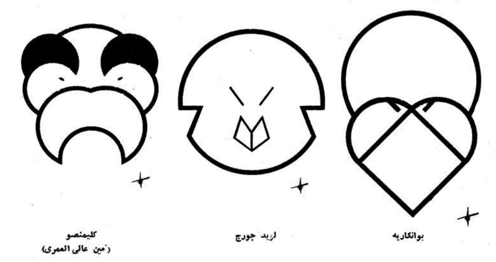
وهى أيضا أثره الأخير الذى ودع بعده الحياة فخلف فى نفوس أصـــدقائه لوعة لا تنقضى ، وما زال يعيش فى وجدان شقيقه طاهر العمرى الذى تلقى عنه أســـلوبه الفنى المبتكر فى رسم الأشخاص ولعـــله ظل أمينا عليـــه وفاء لذكراه وامتدادا لها ٠

جانب كبير من المعرض يمثل أسلوب الهندسيات فى رسم الأشخاص على نفس النهج الذى بدأه المرحوم أمين عالى العمرى ولقد مثل طاهر العمرى مصرفى بينـــالى البندقية الدولى ســـنة ١٩٤٨ بمجموعة من هذه الأعمال فكتب الناقد الايطالى المعروف فرانشســـكو سابورى يقـــول « ان الفنانين الهولنـــديين فان توروب وكونيـــانبرج اللذين اتخذا طريقة تخطيطية مطلقة فى تصويرهما وان كانا قـــد وفقـــا ابداع نوع من الفتنـــة الوحشية فى صورهما تبرز للناظر وتلازمـــه الا أن طاهر العمرى يفوقهما فى أسلوبه الذى يعتمد على البرجل والمسطرة فيجىء متقنا فى قدرته على التركيز رائعا فى خلوه الدقيق من كل خطأ أو قصور ويمتاز الى جانب اجادته فى رسم تقاطيع الوجه الخارجية بأن يعـــبر فى براعة عن أدق المشاعر النفسية مما يبدو من أعجب العجائب فى هذا النوع من الرسم الهندسى »

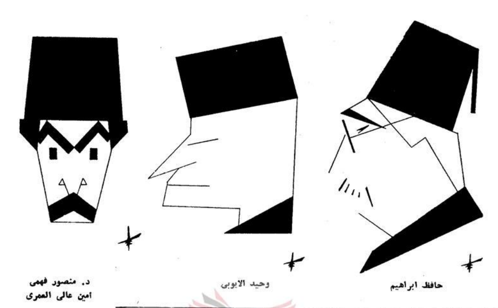
ولقد شغل طاهر العمرى بالتعبير عن المشاعر النفسية من خلال هذا الأسلوب الهندسى فاجتازها الى معادلة تشكيلية يجمع فيها تصوير الشخصية من الداخل والخارج وهو ما يتمثل فى القســـم الرابع من معرضه الذى أسماه المرئى وغير المرئى للخطوط المميزة لكل شـــخصية فللاعتداد لون وللطيبـــة لون وللمحبة لونهـــا الخاص ، وهكذا خرجت لوحاته التى مثل بها الدكتور ثروت عكاشة وعبد القادر رزق ويحيى حقى وبعض رؤساء الدول والسياسيين ٠



مختار المثال



بوانكاريه — لويد جورج — كليمنصو (أمين عالى العمرى)



حافظ ابراهيم   وحيد الايوبى   د. منصور فهمى
امين عالى العمرى

ان هذا الدبلوماسى عاشق الفن أعطى للجمال أفضل ما فى نفسه وجمع فى ذاته حب الزراعة وحب الفنون وكلاهما عاش على وئام وثيق فى هذا المكان منذ سنين ، وهو منذ شبابه فى مصر ودراساته للزراعة فى فرنسا يبدو مشاركا فى الحياة العامة ترى صورته فى متحف بيت الأمة بين مجموعة من مفكرى مصر وفنانيها وأدبائها الذين ســاهموا فى اقامة الجمعية المصرية فى باريس للدعوة لقضية مصر بعد ثورة سنة ١٩١٩ ولكنه يناى بعد ذلك عن جو السياسة ليعيش حياة الدبلوماسى وحياة الفنان حتى يختتم عمله الرسمى سفيرا لمصر لدى الفاتيكان ، وفى هذه الأثناء لا يكف عن اتصاله بالفن وعن مشاركته فى جمعية محبى الفنون الجميلة بل هو يشارك تباعا فى معارض الفنون بأعماله ٠

وفى سنة ١٩٥٦ يقيم معرضا لأعماله وأعمال شـقيقه بمتحف الفن الحديث بالقاهرة ســنة ١٩٥٦ ، وبمتحف الفنون الجميلة بالاسـكندرية سنة ١٩٥٧ ٠

ويحرص منصور فهمى فى هذا المعرض على أن يجلو الظلال التى أخفت اسم أمين عالى العمرى فيذهب الى الاسكندرية فى آخريات حياته ليقدم محاضرة عن العبقرية المبكرة لأمين العمرى يبرز فيها جوانب هذه الشخصية الغريبة وومضات تلك العبقرية التى انطفأت فى سـن السـابعة والثلاثين ٠

مازال محمد طاهر العمرى يواصل ابداعه ٠ غاية أمانيه أن يضيف الى عالم الفن والجمال جديدا ، ومن أحلامه أن تحتل أعمال شقيقه يوما ركنا فى متحف الفن الحديث ٠

بينما كان العمريان يواكبان صـف الهواة فى حركتنا الفنية ٠ كان فتى آخـر درس الحقوق وأتاحت له فسحة عيشه ووسامته وثراء أسرته أن يلتحق بخدمة القصر يلاحق فى انبهار طلبة الفنون الجميلة ويصـاحب حركاتهم فى مدرسـة درب الجماميز على مقربة من بيت أسرته الكبير وكان يفر من قيود منصبه منجذبا الى وهج يشـع من جـدران البيت العتيق الذى اجتمع فيـه رواد النهضـة الفنية حول أسـاتذة من الايطـاليين والفرنسيين يعلمونهم أصول الفن ٠

وبدأ الفتى يمـارس هواية مبـكرة فى فن الكاريكاتير ويصور فى رحلاته الى الاسـكندرية والى أوروبا المناظر التى تستهويه وسمع الفنانون الجدد منه مصطلحات التأثرية والتكعيبية ورأوه يرسم على غرارهما ٠

أمتع أوقاته هى تلك التى يقضيها مع هؤلاء الشباب فى مجالاتهم ٠ وفى سنة ١٩١٧ أقيم بمصر أول معرض لفن الكاريكـاتير فعرض فيـه أعمالا صادفت التقدير ٠



الرجل الحديدى
مصطفى مختار

وفى صالون الربيع سنة ١٩٢١ ظهر اسم مصطفى مختار تشريفاتى الحضرة السلطانية بين أسماء العارضين ·

وظل منذ هذا التاريخ وثيق الارتباط بالحركة الفنية · ضاق بخدمة القصر وانتقل الى كرسى القضاء ، ولكن فى نفسه صدقا وقلقا وهياما بالفن وبحياة حرة طليعة · ثار على حياته الخاصة وهجر قصرا كان يحفل ببذخ الحياة ليعيش حياته التى يريدها · كانت له عين فنان نافذة تلتقط لمحات الحياة ومعالم الأشخاص فتسجلها ببراعة ، وعلى منصة القضاء كانت كراسة العجالات لا تفارقه يسجل فيها خفية وجوه القضاة والمحامين والمترددين على المحاكم ·

وعندما حل العيد الذهبى للمحاكم المختلطة سنة ١٩٢٦ كانت رسوم مصطفى مختار تسجيلا لعهد وحقبة وخرجت بها جريدة المحاكم المختلطة عن تقليدها فأفسحت لصور القاضى الفنان صفحاتها المخصصة للبحوث والأحكام ·

ودفعه هذا الى جمع صوره ورسومه فى كتاب أنيق طبعه بباريس تحت عنوان كاركاتوريات من سنة ١٩١٦ الى ١٩٢٦ ·

من خلال هذا الكتاب تطالع صورة عصر برحاله ووجه الحياة فى مجتمع تأمله الفنان بعين نافذة وتلمح من خلال نهجه فى التحوير واختياره للمسميات والعناوين ثقافة الفنان وذكاءه ، تستوقفه أبيات من شعر شوقى فيحولها رسوما وتصاوير ، وتأخذه المخيلة التصويرية الجامحة لابن الرومى فيلتقط من ديوانه أكثر الصور غرابة ويترجمها تشكيلا ·

من طرائفه الجريئة تصويره لبيت ابن الرومى فى وصف وردة :

كأنه ترم بغل حين سكرجه
وقت التراسى وماء الروس فى وسطه

فى سنة ١٩٣٦ نشر مصطفى محرم مختار مجموعته الثانية وقدم لها بكلمة أشار فيها بتواضع الى ما يلمسه من قصور فنى فى محاولة تصوير مجتمع بعاداته وتقاليده من خلال الفكاهة المصورة واعتذر لضحاياه اذا كان الخيال قد جمح أو كانت سخريته قد مست مشاعرهم ·

وقدم الوعد والدعاء بأن يلهمه الله اخراج هذه المجموعة سنويا ·

ولكن مصطفى مختار لم يف بعد هذه المجموعة بوعده · قد تكون صروف الحياة قد شغلته ، ولكننى كنت أعلم من أصدقائه من الفنانين أنه يقضى الساعات كل يوم فى غرفة ببيته يمارس التصوير والنحت والرسم ويتنقل بين كتب الدين وكتب الفنون ·

وفى موعد مرسوم كل يوم القى مصطفى مختار عند مدخل شارع سليمان باشا يقطع هذا الطريق الى ركنه المفضل بمحل جروبى ، ولا يمل الطواف وحيدا بطريق ارتبط بحياته · ولقد حفلت مجموعته الأخيرة بوجوه كثيرة من رفاق المكان ورواد هذا الطريق عندما تستعرضها تلمح صورة عصر بكل ما حفل به ·

فى أواخر الخمسينات مضى مصطفى مختار وقل من يذكر الآن دوره فى حياتنا الفنية ·



محمود خيرت بين مختار ومحمد حسن

ما أشبه الصمت الذى اكتنفه بصمت أحاط بزميل له هو محمود خيرت عبقرية أخرى متعددة المواهب • كان محاميا ممتازا أدركته شرارة الفن فصحب الركب من أولى خطاه وكثيرا ما كان يترك مكتبه وقضاياه ليمضى مع طلبة مدرسة الفنون الجميلة الى المرج وعزبة النخل وأحياء القاهرة القديمة يمارس هواية من الهوايات المتعددة العزيزة على نفسه فقد كان محمود خيرت شاعرا وأديبا وموسيقيا وفنانا تشكيليا ومشغولا بالعلوم الى جانب الآداب •

عرف مختار ومحمد حسن ويوسف كامل وراغب عياد منذ التحاقهم بمدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨ وكان يكبرهم سنا ويتميز عليهم بما حصله من ضروب المعرفة والثقافة فصار الأخ الروحى والرائد لمجموعهتم •

وكان مختار أكثرهم تأثرا به وارتباطا ، قرأ عليه الأدب العربى القديم ، وانجذب معه الى هواية الشعر •

ومنذ سنوات حمل الى صديقى الدكتور عثمان خيرت العالم الزراعى وأحد كبار المعنيين بفنوننا الشعبية مجموعة من رسائل عثر عليها ضمن أوراق والده من بين ما كان يبعث به محمود مختار طالب الفنون الجميلة الى « المحامى الكبير والشاعر المصقع والفنى الشهير محمود أفندى خيرت » وهو يختم رسائله بعبارة » أخيك فى الدنيا والآخرة محمود مختار » ويبدأها أحيانا بعبارة أستاذى الفاضل خيرت أفندى » •• ويبدو أن فرقة وقعت بينهما فهو يقول له فى رسالة » طلع على خطابك طلوع البدر المنير وما كدت أطالع شعرك البليغ حتى أهاج شجونى فكتبت لكم تلك الأبيات نعم وان كانت لا شىء بجانب شعركم الساحر • ويحفل الخطاب بمجموعة من الأبيات من بينها هذان البيتان :

« انى صديقك رغما عن وشايتهم
عندى لكم عهد صدق لا أضيعه
هل للزمان معيد فيك لذتنا
أم لليالى التى أمضته ترجعه »

ولقد شغل محمود خيرت الى جانب ذلك بالموسيقى وكان بيته فى الشارع الذى مازال يحمل اسمه ملتقى لأهل الفن فيه أعد سيد درويش كثيرا من ألحانه وغنى عبد الوهاب وترنمت أم كلثوم كما كان وطنيا كبيرا وصديقا حميما لسعد زغلول •

ولقد ضحى محمود خيرت بمهنته وأغلق مكتبه من أجل فن هواه وعين بوظيفة فى مجلس الشيوخ •

وفى العشرينات ترجم « أبولو » وكان حينئذ عمدة الكتب فى تاريخ الفنون كما ظل فى فترات متباعدة يكتب مقالاته فى الأدب والفنون ومن بينها ما نشرته مجلة الرسالة فى عهدها الذهبى •

وقنع محمود خيرت بما أورثه أولاده من مواهب متعددة عمر خيرت العالم البكتريولوجى والمصور



السفير اسماعيل كامل ـ مصطفى مختار

الفوتوغرافى الكبير ، وأبو بكر خيرت الموسيقى والمهندس ، وعثمان خيرت الزراعى والفنان •

اذا أتيح لك زيارة البيت القديم لأسرة خيرت ستجد فيه مجموعات من المذكرات والمقالات والقصص تصور حقبة وعصرا كما تصادفك على الجدران لوحات هذا الفنان الهاوى الذى ظل حتى آخريات حياته يمارس الفن فى صمت ومن بين هذه اللوحات صورة شخصية له فى أخريات أيامه صورها بألوان باهتة حزينة يتمثل فيها قتامة لعل مبعثها مرارة نكرانه واغفال فضله •

فهل فى هذه اللمحات من التاريخ المجهول للحركة الفنية بعض الوفاء بحق ضاع فى غمار الأيام •



القصة المصرية المعاصرة

عدد خاص فى مجلة « جاليرى ٦٨ »
أبريل ١٩٦٩

بقلم : د. شكرى محمد عياد

شهد أدبنا المعاصر منذ أواخر الثلاثينات جماعات أدبية قليلة العدد ، شديدة الجسارة ، تقف فى أقصى اليسار الأدبى معلنة انكارها للقيم السائدة ، باحثة عن شكل جديد تصب فيه تجاربها التى تؤمن بأنها جديدة كل الجدة ، ولكن هذه الجماعات قليلا ما كانت تنجح فى ايصال صوتها الى جمهور الأدب ، حتى أن كثيرا من أعمالها بقى مخطوطا ، ومن هنا كان تأثيرها المحدود فى المجرى العام للأدب ، الذى سيطرت عليه دائما تيارات أخرى (راجع مقالات « اللامعقول فى أدبنا المعاصر » ليوسف الشارونى ـ المجلة ، الأعداد ٩٥ ـ ٩٨) .

والظاهرة الملحوظة فى السنوات القلائل الاخيرة هى أن أقصى اليسار الأدبى استطاع أن ينطلق من المنتديات الأدبية ، واستطاعت أعماله ـ كثير منها ـ تخرج من أدراج المكاتب لتنشر وتنقد وتناقش . هذه حقيقة تاريخية قد يبدو أن القصد منها هو القاء ماء بارد على بعض العبارات الحماسية التى وردت فى مقال ابراهيم فتحى بعدد ابريل الخاص من مجلة جاليرى ٦٨ عن الملامح المشتركة فى الانتاج القصصى الجديد مثل « العبارة الشهيرة » التى ينقلها عن حافظ رجب : « نحن جيل بلا أساتذة » ، أو هجوم ابراهيم فتحى نفسه على « قطاع المقالات الفكرية » و « الواجهات المضاءة بالنيون » التى لا تتسع لانتاج الكتاب الجدد . فلا الجيل الجديد بلا أساتذة ، لأنه ان كان قد تمرد على طرق الكتابة المستقرة ، « الأكاديمية » ، فله فى هذا التمرد أسلاف لم يبعد العهد بهم ، ولا « قطاع المقاولات الفكرية » يئد انتاج الكتاب الجدد ، ويكفى أن مجلة المجلة وحدها ـ ولا أدرى ماذا تكون ان لم تكن جزءا من هذا القطاع ـ قدمت أربعا من القصص الخمس عشرة التى أختيرت فى مجموعة « جاليرى ٦٨ » .

وأقول : ليس المقصود هو القاء الماء البارد على حماسة الشباب ، مهما يكن فيها من ظلم . وانما المقصود من هذه المقدمة التاريخية هو أن « أقصى اليسار الأدبى » قد استطاع ، لأول مرة فى أدبنا المعاصر ، أن يشق طريق الى جمهور الأدب ، وأن يتعامل مع التيارات الأدبية التقليدية . وهذه ظاهرة صحية يجب أن نحرص عليها ونستزيد منها لنضمن تجددا ونماء مستمرا لأدبنا فالتجريب الذى ينظر الى الحاجات الأدبية للجماهير القارئة لا يمكن أن يقع فى أحابيل الشكل الخالص ، ثم هو من ناحية أخرى يهز جمود الأدب التقليدى ورضاه عن نفسه ، فينطلق هذا بدورة باحثا عن مجالات جديدة للتعبير ، بل ان استمرار الحوار بين ما سميناه « أقصى اليسار الأدبى » وبين التيارات الأكثر محافظة يجعل التجدد الدائم ظاهرة عامة فى الأدب ، بحيث لا يعرف الجمود قط .

والطابع العام لمجموعة « جاليرى ٦٨ » اذا قيست بما كانت تنشره « التطور » أواخر الثلاثينيات أو « البشير » فى أواخر الأربعينيات هو قرب المجموعة الجديدة قربا نسبيا من التقاليد الأدبية المتبعة ، بحيث لا يفجأ القارىء بأسلوب غريب كل الغرابة عما تعوده . أى أن التجريب محكوم بالتعبير من ناحية ، والافهام من ناحية أخرى ، والنسب واضح بين كثير من أعمال المجموعة وبين قصص نشرت قبل سنوات لكتاب معروفين ، نذكر منهم يوسف ادريس ويوسف الشارونى وفتحى غانم .

وربما كان ادوار الخراط وسليمان فياض هما الكاتبين « المخضرمين » بين كتاب المجموعة ، أى الكاتبين اللذين نضج أسلوبهما قبل الستينات . والقصتان اللتان نشرتا لهما فى هذه المجموعة لا تمثلان تطورا جوهريا فى أسلوبهما بعد قصص « حيطان عالية » (الخراط) و «عطشان يا صبايا» (فياض) ، وان كان فيهما امتلاك أكبر لوسائل التعبير : فقد بلغ ادوار الخراط قمة السيطرة على تكنيك «زاوية الرؤية» أو « وجهة النظر فى قصته « آخر السكة » ، وليس هذا التكنيك جديدا فى فنه ولا هو من مستحدثات الأدب القصصى العالمى فى السنوات العشر الأخيرة ، ولكنه أسلوب عرفه وألح عليه الأمريكى هنرى جيمس فى أوائل القرن ، ثم جعل له الوجوديون مضمونا فلسفيا تجلى فى رواية «الغريب» لكامى ، وقد عرفنا هذا الأسلوب ، بمضمونه الفلسفى ، فى مجموعة ادوار الخراط الأولى ، ولكن الكاتب لم يخلص له قط كما أخلص فى هذه القصة الأخيرة ، حيث طوعت اللغة تطويعا تاما لتنقل الى القارىء حساسية البطل ، أو على الأصح لتجعل القارىء يعيش فيها ، وخلت خلوا تاما من كثافة التعبير المباشر فى وصف منظر أو سرد واقعه .

أما سليمان فياض الذى ظهر فى مجموعته « عطشان يا صبايا » بأسلوب قصير الجمل ، لاهث الايقاع ، يتفق مع ميله الى تصوير العنف غير المبرر ، والقسوة الباردة ، فلا زال يتابع هذا الاتجاه الذى نرجح أنه أفاد فيه من القصص الأمريكى المعاصر ، وخاصة « همنجواى » و « شتاينبك » سوى أنه فى قصته الجديدة هذه « رغيف البتانوهى » يبدو أكثر جرأة على تحطيم الحواجز الزمنية بين الأحداث فتصبح القصة حاضرا مستمرا من خلال المزج غير المحسوس بين تيار الوعى وبين الحوز والسرد .

ومع أن محمد البساطى قد استطاع فى بعض قصص مجموعته « الكبار والصغار » (دار الكاتب العربى ١٩٦٧) أن يدفع بالعلاقات الواقعية بين الأشياء الى عالم كابوسى يوحى بالرمز (هذا ما يبدو فى القصة الأولى على الأقل « مشوار صغير » فان القصة التى تمثله فى مجموعة جاليرى « حديث من الطابق الثالث » شديدة الاخلاص لتكنيك القصة الواقعية ، بل انها تقصد قصدا الى تجريد الأسلوب الواقعى من زيادات « تيار الوعى » و « المنولوج الداخلى » ، كما تتخلص تخلصا تاما من « زاوية الرؤية » باعتبارها أسلوبا فى التكنيك لا باعتبارها دافعا الى اختيار الموضوع : فالصور البصرية ، والحوار المتقطع يحملان القصة كلها . وربما كان محمد البساطى هو أقرب كتاب هذه المجموعة شبها بيوسف ادريس ، وقد نستطيع أن نشير الى مشابهات فى اختيار الموضوع وطريقة العلاج بين قصة مثل «أبو الهول» ليوسف ادريس (« أليس كذلك ») وبين قصة مثل «ثلاث درجات» لمحمد البساطى ، لولا أن البساطى يحرص على أن ينأى بأسلوبه عن « نبرة المحدث» التى تميز يوسف ادريس .

وقد استطاع بهاء طاهر فى قصته « الخطوبة » أن يبث فى العلاقات الواقعية بين الأشياء ايقاعا عصبيا يقترب بها من حافة الجنون . فعل ذلك بمهارة وخفة بحيث لا تحس بالانتقال من جو واقعى الى جو «لا واقع» ، ولكنك تحس بلا معقولية الواقع نفسه ، ومن هنا رسالة التمرد التى تؤديها القصة ، والتى لم تكن ، فى رأيى ، محتاجة الى نهاية واضحة ، توشك أن تكون تقليدية ، كالنهاية التى اختارها بهاء .

وقد أبدى أحمد هاشم الشريف فى قصصه السابقة ميلا خاصا الى الشخصيات المسحوقة ، المشلولة الارادة ، يقدمها من خلال المنولوج الداخلى الذى يحكم رصف كلماته . وهو من هاتين الناحيتين ـ اختيار الموضوعات وطريقة العلاج ـ امتداد واضح ليوسف الشارونى ، فليس فى وسعك أن تخطىء النسب بين قصة «اللصوص» وبين « الزحام » ليوسف الشارونى ، وان كان الشريف يبدأ من النقطة التى انتهى عندها يوسف بعد جهاد طويل ، حذر ، للفكاك من قيود القصة الأكاديمية .

وابراهيم أصلان كاتب عرفه قراء المجلة فى قصتين من قصصه على الأقل : « بحيرة المساء » (العدد ١١٦) و « الملهى القديم » ١٣٥ . وقد بدت فى قصصه الأولى نزعة تأثرية ، فى تسجيل انطباع اللحظة ، والعناية بالجزئيات المتراصة بدلا من الخطوط المتحددة فى رسم الحدث والشخصيات . والقصة التى يسهم بها فى هذه المجموعة « فى جوار رجل ضرير » تجمع بين هذه

النزعة التأثرية وبين الميل الى السيريالية ، فشخصية راوى القصة تتحرك فى عالم على حافة الواقع ، أشبه بما يحسه الراقد المتوتر الأعصاب الذى لا يعرف ان كان نائما أو غير نائم• فالعلاقات الواقعية بين الأشياء لم تمح تماما ، الا أنها تبدو وكأنها عطلت لفترة وجيزة ويظهر ذلك فى ختام القصة التى تدورحول شاب يدفعه الملل ، وانتظار شىء لا يحدث ، الى ترك بيت أبيه والسكنى ليوم واحد فى حجرة على سطح منزل يملكه رجل ضرير •

قبل الفجر بقليل ، كنت أهبط الدرجات وأنا أحمل حقيبتى • وعند انحناءالسلم وجدت حجرة الضرير فى مواجهتى والباب نصف مغلق • كان فى الفراش مع زوجته • وكانت هى عارية تماما أما هو فقد كان يرتدى فانلة قصيرة على جسده الضخم الأشعر • وكانت يداه تتحسسان السطح الخارجى لجسد المرأة وتتعرفان عليه فى تكوينه العام وتفاصيله بدربة ودودة مذهلة • توقفت فى مكانى ورحت أتابع ذراعيه وكفيه وأصابعه • وخذلتنى قدماى ولم تعد بذراعى قوة •

« وعندما تأكد لى أن الضرير يرى الأشياء بيديه ، سقطت القوقعة البيضاء من يدى بجوار الفراش • رفعت جذعى وملت قليلا •

« رايتها وقد تحطمت » •

وتظهر النزعة السيريالية بوضوح أكبر ، وأشكال مختلفة ، فى قصص • «المربع الدائرى» لجميل عطية ابراهيم ، و « الأب حانوت » لمحمد حافظ رجب ، و « ونزف صوت صمت نصف طائر » لمحمد ابراهيم مبروك • فجميل عطية ابراهيم يستخدم خواطر مجنون ينظر الى كل شىء من ثقب فى ورقة ، ويلاحظ « أن كافة الاشكال الرباعية اذا قربت من العين تحولت الى دوائر » (= أن كل الأشياء التى تبدو مكتملة يثبت عند التأمل أنها مغلقة وليست لها بداية ولا نهاية) ليقول حكمة السيريالية : « عندما يحمل الميت عبء الحى ،لا بد أن تحل النهاية ، ويصبح اللامعقول معقولا وتهدم الجدران » •

ومما يجدر ملاحظته أن « المشكلة » التى تعالجها قصة « المربع الدائرى » مشكلة قديمة عالجها الكتاب الرومنسيون والواقعيون والواقعيون الاشتراكيون (الهادفون) كل بطريقته • وهل ثمة مشكلة أقدم من استغلال الأقوياء للضعفاء ؟ ان قصة الغسالة التى تترك طفلها الرضيع وتأتى الى منزل مخدوميها بعد أسبوع واحد من ولادتها كان يمكن أن تكتب بألف طريقة ، وكل طريقة يمكن أن تؤدى غرضا مختلفا ، وبما أن جميل عطية ابراهيم لا تشغله قضية صراع الطبقات ، ولا قضية اتحاد المصالح بين الطبقات المستغلة رغم ما يبدو من تفاوتها فى المرتبة الاجتماعية ، ولكنه فى صميمه كاتب عاطفى يثيره مشهد الظلم كيفما كان ، ويثيره أكثر عندما يكون من انسان ضعيف لانسان أشد ضعفا ، فلذلك كان الأسلوب السيريالى هو أقرب الآساليب الى غرضه ما دام الأسلوب الرومنسى يبدو لأبناء العصر ، الذين تعودوا مرارة الآمال المحبطة ، ساذجا حتى الاضحاك •

وتلتقى « الاب حانوت » مع « المربع الدائرى فى فكرة ظلم الضعفاء لمن هم أشد ضعفا » حين تجعل زبائن مطعم الفول يقسون على العمال ، وصاحب المطعم يقسو على ابنه الذى يساعده فى العمل ، وتمزج بين التمرد على الاستبداد والتمرد على سلطة الأب ، فى ايحاءات فرويدية واضحة • ولكن أسلوب القصة أقرب الى «الكتابة التلقائية» التى اتبعها بعض السيرياليين ، ولأن « الكتابة التلقائية » وهم لا يمكن أن يتحقق فى الفن ، فان بعض جمل هذه القصة يبدو عليه الافتعال والخطابية •

أما محمد ابراهيم مبروك فهو كاتب متميز الأسلوب : مغرم بالجمع بين المتناقضات وحبك الاستعارات المتشابكة البعيدة ، فى جمل وفقرات ذات ايقاع حالم • وتظهر هذه الخصائص حتى فى عنوان قصته • وكثيرا ما خطر لى وأنا أقرأ هذا الكاتب أنه يحاول المستحيل : أن يحدث من خلال التأليف غير العادى بين الكلمات ما يشبه الطفرة : أن تغير الكلمات خصائصها ، وتعبر عن شىء خارج عن المجال التعبيرى للغة • وأنا أشك كثيرا فى امكان ذلك • وأخشى ما أخشاه أن تدفع استحالة الهدف هذا الكاتب الموهوب الى التقلب فى أشكال لغوية سرعان ما تفقد طرافتها ، فلا يبقى الا عالم سديمى من الأفكار والعواطف المبهمة • وانى لأتساءل : هل يمكن أن يكون هذا فنا ؟

ولعل أشد تيارات المجموعة تطرفا هو ذلك التيار الذى تمثله قصتا « تقارير شاملة » لابراهيم عبد العاطى ، و « اليوم ٢٤ ساعة » لابراهيم منصور • ولعلى لا أكون مخطئا اذا وصفته بأنه محاكاة مقصودة لأسلوب « لبينكس » • وهو أسلوب فقير أشد الفقر فى وسائله الفنية ، اذ ليست وراءه فلسفة ما ، ولكنه يعتمد على ادهاش القارىء بما فيه من فحش يتطابق تطابقا كاملا مع فحش الموضوع ، ويصطنع نبرة الثرثرة ليوحى بالطبيعة ، ويتصيد بعض الجمل الطريفة ليوحى بالذكاء • وأشهد أن كاتبينا المصريين — وخصوصا أولهما —

قد نجحا فى ذلك نجاحا بعيدا . ولكننى أتساءل مرة أخرى : هل يمكن أن يكون هذا فنا ؟

بقى اتجاهان فى المجموعة أراهما جديدين كل الجدة ، وهما مع ذلك لا يمثلان ثورة أو مايشبه الثورة على الاساليب السائدة فىكتابة القصة . يتمثل أولهما فى قصة جمال الغيطانى « هدية أهل الورى بشأن ما جرى فى المقشرة » . وهى قصة تصور التعذيب الذى كان يجرى فى سجون المماليك ، ولها عقدة تتلخص فى قرار عدد من المسجونين الذين قبض عليهم ظلما واضطرار آمر السجن الى القبض على تعساء آخرين فى عرض الطريق وسوقهم الى الموت حتى ينجى نفسه من بطش الأمير . والطريف فى أسلوب القصة هو انها مكتوبة على لسان آمر السجن ، وكأنها جزء من مخطوط قديم ، ولذلك فان أسلوبها التقريرى الهادىء يحقق أعلى درجة من التقابل معموضوعها الفاجع ، ويتفق مع حساسية العصر التى تغلب عليها المرارة وهى مزيج من الفجيعة والسخرية .

والاتجاه الثانى ، والأخير ، هو الاتجاه الى خلق أدب اقليمى يحمل خصائص البيئة المحلية ويرتبط بها ارتباطا حميما . ويظهر هذا الاتجاه فى قصة نوبية : « وفاء النيل » لخليل كلفت ، وأخرى من جنوب الصعيد : « جبل الشاى الأخضر » ليحيى الطاهر عبد الله . وفى رأيى أن هذا الاتجاه أجدر الاتجاهات المعاصرة فى الأدب المصرى بالتشجيع الواعى المنظم . فالادب القصصى فى مصر قلما يصدر عن امتزاج حقيقى بالبيئة ، ومسرح الاحداث فيه اما ريف مبهم غير محدود الملامح ، واما اسكندرية نجدها فى البحر ورغائه وأنسامه المنداة وقلما نجدهافى شىء آخر . ولا سبب لهذا النقص الا جمود الكتاب ووقوفهم عند موضوعات وأفكار مطروقة ، فى حين أن الواقع من حولهم خصب بآلاف الافكار والموضوعات .

وبعد فمرحبا بالشباب الموهوب من كتاب القصة المصرية المعاصرة ، من ضمهم هذا العدد الخاص من جاليرى ٦٨ ومن بقوا خارجه ، ولن يسوءنا كثيرا قول اللجنة التى أشرفت على هذه المجموعة فى مقدمتها ان القصة المصرية القصيرة « تولد للمرة الأولى » ، فنحن نعلم أنهم لم يكتبوا هذه العبارة بضمير الدارسين ، بل بحس الفنانين الخالقين ، وكل عمل جديد عند الفنان الخالق ، الفنان الحق « يولد للمرة الأولى » .

تحت المظلة

مكتبة مصر — القاهرة ١٩٦٩ !

لنجيب محفوظ

بقلم : سعد عبد العزيز

تمتاز التجربةالجمالية الأصيلة بشكلها الفذ الفريد الذى لا يخضع لميكانيكية التقليد أو التكرار ، كما تمتاز بعطائها الوفير الذى يفيض بالطاقات الشعورية ، والخيالية ، والذهنية .. والتجربة الجمالية ، فوق ذلك ، لاتعدو أن تكون تكثيفا لرؤية الفنان التى تحمل فى جوفها خبراته وتصوراته .. وقد يبدو فى هذه الرؤية من الوضوح والنصوع ما يجعلها فى متناول وعينا ، وفهمنا ، فلا يطالبنا الفنان بأكثر من الانتباه له والاصغاء اليه .. وقد تتخذ هذه الرؤية شكلا مركبا عصيا على الفهم ، ومن ثم يقف العمل الفنى منا موقف التحدى ، والاثارة ، فهو يتمرد على ادراكنا ، ويرفض الانقياد الى أذهاننا .. وهنا لا نجد مناصا من أن نقف أمامه مشدوهين محبطين ..لكن هذا الاحباط سرعان ما يزول حين يدفعنا الفضول الى مزيد من الامعان ، والتأمل ، والاستبطان ، ومزيد من الجهد والمثابرة حتى يتسنى لتفكيرنا أن يرتفع الى درجة عالية من التصور والتخيل تكشف لنا عن كنه هذا الغموض والاستغلاق الذى يحيط بالعمل الفنى.. ومن المؤكد أن العمل الفنى الذى ينتمى الى رؤية مركبة على هذا النحو انما هو عمل زاخر بالثراء والنضجبالدرجة الأولى ، ذلك لأن صاحبه لايلتزم هنا بالطريقة التقليدية التى تتناول الأشياء تناولا مباشرا ، فهو لا يسخو فى وضوح رؤيته ، ولا يبسط مغزاها كل البسط ، وانما آراه ينسج

علاقاته التشكيلية من خلال تصادم النقائض ، وتزاحم الاضداد فهو خلق من الشيء ونقيضه حقيقة واحدة ، ويؤلف من الفعل ورد الفعل طرق نقيض ، ويضفي على النثار روحا تنبض بالانسجام ·· ويجرد من الاشياء صورها لكي يحيلها الى فوضى الهيولى ·· وجدير بالذكر ان هذا كله انما ينطبق على الكاتب الكبير نجيب محفوظ ، فهو يمنحنا هذه الرؤية المرتبه من ثنايا أعماله التى يضمها كتابه الجديد «تحت المظلة» وواضح أن نجيب محفوظ قد كتب هذه الأعمال فى الفترة بين اكتوبر وديسمبر عام ١٩٦٧ · ومن ثم فالكتاب أصدق تعبير عن ثورة الكاتب على القوالب الاستاتيكية التى عرفناها فى أغلب أعماله السابقة · فلا غرابة اذا رأيناه يتمرد على العقل الذى يطبع الأشياء بالجمود والثبات فينهال على تلك الثوابت المقدسة تحطيما ذلك لأنه ينظر اليها على أنها العائق الذى يحول دون حركة الواقع ، ودون سريانه وخضوعه لمبدأ التغير والصيرورة··ولا غرابة أن يتخطى الكاتب حرفية الواقع فهو يهمل ـ فى هذه المجموعة ـ طريقة السرد والتسجيل ، ويعرض عن حشد الجزئيات والتفاصيل الدقيقة ، ذلك لأنه لا يلمس السطح الذى تجرى عليه الأشياء ، ولا يتلمس منه صيد مادته ، وانما نراه يرتفع فى ادراكه ، وينأى فى تصوره حتى يصل فى مخاطبته للأشياء الى درجة موغلة فى التجريد ، فهو هنا لا يتعامل مع عالمه المحسوس الا بلغة الرموز والاشارات والايماءات ·· فلم تعد كلماته تستجدى أحاسيس المتلقى ، ولم تعد تهدف الى اضحاكه حينا ، واثارة بكائه حينا آخر ·· وانما كان يسعى من وراء هذه الأعمال الى تحقيق رؤاه التى لا نغالى اذا قلنا أنها تشبه رؤى الجنون ·· فالأشياء من خلال هذه الرؤى تتصادم فى عنف حتى تستحيل الى هشيم وأنقاض ، والأشخاص تسقط جثثا على الطريق فلا تجد أحدا يواريها التراب بينما نجد الحبيبين يندفعان داخل المقبرة فتغلق عليهما وهما على قيد الحياة ·· ويرقص اللص عاريا على مقربة من الجثث الملقاة على الطريق ، وتحت انهمار المطر وقد التف حوله المطاردون ، وراحوا يصفقون له اعجابا ·· وكلما أشتد هطول المطر ، ازداد وقع الصور حدة واثارة لكن أحدا من المشاهدين الواقفين تحت مظلة الباص لم يحرك ساكنا ·· وأخيرا يتوجه اليهم ذلك الشرطى الذى كان متسمرا فى مكانه ويسدد بندقيته الى كل منهم ويضغط على الزناد فيصرعهم جميعا فى الحال ·· ذلك هو مضمون الرؤية التى أراد الكاتب ابرازها فى قصة ·· «**تحت المظلة**» ·· ويبدو أن نجيب محفوظ قد أحس بوقع هذه الرؤية الحاد على المتلقى فأراد أن يهون من عنفها وذلك باخفاء عنصر الوهم عليها ·· فهو يعرضها أمامنا وكأنها شريط سينمائى يسجل رؤية مزعجة من رؤى الكابوس تضم صورا للقتل ، والحب ، والرقص، والمطر ·· فالشخصيات هنا ليست حقيقية وانما هى مستخلصة من الوهم ·· والأداء هنا ليس أداء واقعيا وانما هو اداء تمثيلى يقوده المخرج وفقا لتصوره الخاص فى عملية الاخراج ·

ويخفف نجيب محفوظ من غلو نزعته التجريدية والرمزية فى قصة « **النوم** » فنجد البطل منحوتا من الواقع وان كان يبدو وكأنه غريب عليه ·· فهو يقف من واقعه موقف الرفض ·· فلا يريد الا أن يعيش وحيدا تماما كتلك النخلة التى تقف وحدها وسط فناء البيت الذى يشبه فناء المقبرة ·· ويبدو أن عنوان القصة انما يوحى بمضونها ·· فلعل النوم هنا هو ذلك الخدر الذى ينأى بنا عن صخب الحياة وضجيجها ·· ولعله الموات الذى يجد الانسان فى رحابه الصمت والعدم ·· وذلك ما كان ينشده البطل فى بدء القصة ·· فقد كان يعشق تمثال بوذا لأنه يوحى اليه بالهدوء والحقيقة والانتصار ·· تلك هى كلمات صديقه مدرس التاريخ التى يرددها له كلما التقيا معا بذلك التمثال فى الحديقة اليابانية ·· وهو الصديق الذى يشاركه جلسات تحضير الأرواح التى هى الشغل الشاغل للبطل ··· لكنه ـ من ناحية أخرى ـ يجد ثم شيء يجذبه الى العالم الخارجى ويجعله يتمرد على حياته الكئيبة المعزولة ·· ويخفق قلبه للفتاة التى يحبها فهى التى تدفعه الى هذا التمرد ·· ويحس باشتياق اليها فيغادر البيت متوجها الى الكازينو الذى يشرف على محطة الديزل وما أن استقر فى مجلسه حتى تداعت خواطره وراح يفكر فى هاتين الصورتين المتناقضتين ·· ويتوزع البطل ويتشتت تفكيره بين هاتين الرغبتين المتنافرتين ·· فهو ينشد الهدوء والراحة والنوم ولكى يحقق ذلك لابد أن ينتصر على احاسيسه وغرائزه ·· لكنه يتساءل : أحقا يجد فى ذلك انتصارا ؟ وسرعان مايتبادر الى ذهنه عكس هذا المعنى فقد أدرك أن موقفه انما يمثل الهزيمة بعينها ·· الأمر الذى جعله يتمرد على تمثال بوذا فيصحح قول صديقه عنه بأنه « الهدوء والحقيقة والهزيمة » ويوجه انتباهه الى الصورة الأخرى ·· صورة « الفتاة المولدة » التى أحبها فيفكر فى الزواج منها ويستغرق فى نشوته وأحلامه لكنه فجأة يترامى الى مسمعه صوت يشبه صراخ الاشجار حين تهتز أوراقها بعنف ثم يتبين أنه صرخة امرأة كانت

تستغيث به حين طعنها طالب بالثانوى كان يحبها وكانت تعرض عنه.. ويفيق من غفلته حين يخبره الجرسون بأن الآنسة المولدة، قد قتلت، وأنه مدعو للتحقيق معه لأن الحادث قد وقع على مقربة منه .. لقد ماتت الفتاة التى كانت ستعيده الى الحياة فلم يكن أمامه سوى أن يقول :

« ما أحوجنى الى نوم طويل .. بلا نهاية » .

وتضم المجموعة قصة أخرى بعنوان « الظلام » ويبدو أن هذا العنوان انما يوعز بانعدام الرؤيه.. فلا يمكن أن تخضع المرئيات للأبصار أو الادراك حين يغلفها الظلام .. لكن الكلمات وحدها هى التى تحدثنا عما يجيش فى جوف هذا الظلام من شخوص لا تكاد تبين .. فهى خلو من الملامح والتمييز .. انها مادة بلا صور .. حيث تحكى عنها الكلمات التى تجىء على لسان « المعلم » الذى يسيطر على كل شخصية يضمها هذا المكان الذى يمثل حجرة معزولة تقع على سطح بيت..ويصف نجيب محفوظ هذا المكان المعتم فيقول : « .. أجل، هاهم معلقون فى الهواء، غائصون فى الظلام، كأنما يعيشون فى الزمن الذى لم تكن الأعين قد خلقت فيه بعد .. وكل يد تلامس اليد المجاورة عند تناول الجوزة .. ولكن يد من هى ؟ أى شخص ؟ ... » .. لقد أذاب الظلام جميع الفوارق بينهم فقد انمحت خصائصهم، وخمدت أصواتهم واستسلموا للحذر والنعاس.. وهكذا تبلغ هذه الشخوص قمة نشوتها من خلال الصمت وتلاشى صورها فى الظلام .. وعلى نقيض ذلك يكون عالم اليقظة .. وهو عالم الضوء الذى يكشف عن كل شىء .. يكشف عن الحركة، والتكالب، والصراع .. فالانسان فى هذا العالم لا يتوقف تفكيره وتوتره وقلقه فهو يخاف أن يمسه أى سوء .. وبالتالى فهو يبذل قصارى جهده من أجل المحافظة على نقاء صورته أمام الآخرين .. فالصورة فى عالم النهار انما هى جوهر الانسان فاذا تلاشت عنه انتهى وفقد قيمته وصار مجردا من التعريف . ومن ثم فلا نجد أحدا يكره صورته .. فنحن نصنع المرآة لكى نبصر صورنا ونستمتع بالنظر اليها .. ونحن نزداد غبطة كلما رسخت صورنا فى أذهان الآخرين وكلما أصبنا نجاحا وشهرة..والعكس صحيح.. فاذا أردنا أن نعاقب أحد الناس علينا أن نلغى صورته من الذاكرة .. فهنا ينمحى وجوده ولا يصبح شيئا مذكورا .. ولعل ذلك ما يفسر حالة الرعب التى أصابت الأشخاص حين استيقظوا من غفلتهم فاكتشفوا ضياع بطاقتهم الشخصية وضياع أعواد الثقاب .. لقد أفقدهم «المعلم» كل شىء .. أفقدهم رؤيتهم...وأفقدهم صورهم.. ولم يبق الا على نقودهم فلم يحاول أن يمسها وكأنه بذلك قد أراد أن يسخر منهم .. فهم غير قادرين على الكلام .. وغير قادرين على الحركة .. وماذا تجدى النقود ما داموا قد استحالوا الى عدم .. يقول « المعلم » : —

« ستفقدون الذاكرة قبل الفجر .. لن يعرف أحدكم نفسه، وهيهات أن يعرفه أحد .. ستفقدون القدرة على الكلام كما فقدتم القدرة على الحركة .. انطرحوا جثثا فوق الشلت .. فغدا سيستقبلكم الخلاء .. » .

ونستطيع فى قصة « الوجه الآخر » أن نفطن الى الدلالة التى يريد الكاتب أن يبرزها من خلال هذه القصة دون أن نجد فى ذلك أى جهد أو عناء .. وليس معنى ذلك أن « نجيب محفوظ » يحدثنا هنا — بطريقة مباشرة — عن الهدف الذى يقصده .. وانما كلما نريد أن نؤكده أن الكاتب قد استطاع أن يمنحنا رؤية لا تخلو من شفافية ووضوح.. فلا يوجد هنا مجال للتهويم أو الاسراف فى الغموض وانما نجد السياق ينثال امامنا فى خط مستقيم حتى نهاية الشوط..فالبطل يلتقى بصديقيه الشقيقين اللذين يمثلان طرفى نقيض.. عثمان الذى يشغل وظيفة هامة فى جهاز الأمن.. ورمضان الذى كان دائما ريحا هوجاء تعصف الوجوه بالطين والتراب فهو يطلق لأهوائه العنان دون كبت أو كبح .. لهذا كان الفارق بين الشقيقين انما هو الفارق بين المدنية والوحشية.. لقد التقى البطل مع عثمان فأحس نحوه بالضيق والتبرم ذلك لأن شخصية عثمان كانت تمثل فى حياته العقل، والاتزان، والاعتدال، والنظام.. وهو الآن يتمرد على هذه الطبيعة التى تفرض عليه رتابة الحياة..الامر الذى دفعه الى التعاطف مع رمضان الذى يمثل عنده روح المغامرة والانطلاق.. فقد ضاق ذرعا بالعقل الذى يملى عليه الحكمة والأنانية والجبن .. ويعاتبه عثمان لأنه لا يزال يستمسك بصداقة شقيقه المنحرف .. وينتهى بهما الحوار الى الاتفاق على اللقاء .. ويلتقى رمضان الأهوج بشقيقه عثمان رجل الأمن ويدور بينهما هذا الحوار :

عثمان : عليك أن تختار أحد أمرين : اما أن تسلم نفسك معلنا توبتك .. ولعل ذلك يخفف من عقوبتك أو تبتعد عن طريقى :

رمضان : يقهقه

عثمان : الحق أنى لم أتوقع خيرا !

رمضان : اذن فلم دعوتني ؟

عثمان : لكي أبرىء ذمتي ·

ويفترق الشقيقان وهما في حال من التحدي الشديد ·· فقد أصر عثمان على مطاردة شقيقه في كل مكان ·· وطلعت الصحف ذات صباح بصورة رمضان وهو يسقط صريعا ·· وكان لهذا رد فعل مؤلم على صديقهما ·· فقد هاله أن يزول رمضان من الوجود ذلك لأن في زواله حرمانا له من قواه الفطريه ·· قوى الانطلاق والأسطورة والخرافه والغابة ·· ويحس أنه قد فقد احدى قدميه فصار أعرج لايقوى على السير الا متوكئا على عصاه ·· انه الأن يثور على العقلاء الذين فرضوا عليه هذه الآلية والقواعد والطقوس ومن تم نجده يتمرد على حياته الروتينية الجامدة فلم يجد وسيلة للخلاص من ذلك الا بالانهماك في التصوير ·· فيبتاع لوحة وعلبة ألوان وفرشاة ويجيء بامرأة عارية كنموذج · ·ورغم أنه لايعرف كيف يمارس هذا اللون من الفن الا أنه أصر على أن يعيد صياغة الاشياء بطريقة غير معقولة ·

ويعود الكاتب في قصة **الحاوي خطف الطبق** الى تأكيد معاناته من السيطرة العقلية «المفروضة» عليه · فهو يجاهد من أجل أن يتحرر من هذا القيد العقلي الذي حرمه من رؤية الظواهر في جريانها وسيولتها ·· فنراه يوحي الينا بذلك العالم الفسيح الذي لا يخضع للتعقيل أو التقنين ·· انه عالم الطفولة المرح التلقائي الذي أراد الكاتب ان يصوره على أنه حركة طلقه لا ارادية ·· فقد خرج الطفل من البيت حاملا طبقا وقرشا وقد قصد بائع الفول لكنه ظل يتردد بين البيت والبائع عدة مرات دون ان يشتري شيئا·· فهو لا يعرف رغبة والدته في شراء الفول بالزيت أم بالسمن ؟زيت حار أو زيت زيتون أو زيت فرنساوي ؟ وبقي الطفل على هذا الحال بين الذهاب والاياب دون جدوى ·· لكن حركته كانت لا تجري في خط مستقيم يربط ما بين البيت والبائع ، فقد كان مساره متعرجا حلزونيا ·· ذلك لأنه كان يستجيب لجميع المؤثرات التي كانت تترى عليه من الخارج ·· فكان ينبهر لهذه المتع التي يصادفها في طريقه فيصر على أن يغنم منها بأي وسيلة ··لكن فرحه بهذه المتع لم يكن صافيا خالصا من الشوائب ·· فكل متعة يلقها ويلتذ بها لابد وان تنتهي به الى غم وحزن وكدر ذلك لأنه كان يذكر دائما العقاب الذي ينتظره في البيت ·· ويبصر في طريقه ذلك الحاوي الذي التف حوله الاطفال فيندس بينهم مستمتعا برؤية العاب البيض ، والارنب ، والحبال والثعابين ·· ولم يكن يعلم أن الحاوي في النهاية سوف ينهال عليه ضربا لانه لم يمنحه اجرا على الفرجه ·· ويذهب الى بائع الفول بلا طبق فقد سرقه الحاوي منه ·· وأحس بحنق شديد نحو الحاوي لكنه سرعان ما يتخلص من هذا الاحساس حين تجذبه متعه أخرى وهي صندوق الدنيا فما كان منه الا ان منح الرجل القرش في مقابل مشاهدته لصور تحكي عن بطولات شعبية ·· لقد استغرق في الموقف بكل حواسه ·· وحين عاد الى دنياه ادرك انه فقد الطبق والقرش لكنه لم يهتم بذلك كثيرا فقد سيطرت على خياله صور الفروسيه والحب والصراع حتى نسي جوعه ونسي مخاوفه ·· وقادته قدماه الى بيت مهجور كان مقرا للقاضي في العهود السابقه ·· وهناك تعرف على الصبيه التي زاملته في الفرجة فصعد منها الجرس الى جانبه على سلم البيت فانصاعت لطلبه ·· لقد جلسا في صمت واحس أنه يستروح منها نسمات عاطره لكنها لم تمهله الا قليلا فطلبت منه أن تنصرف ·· وحين سألها عن السبب اجابت بانها ذاهبه الى أم علي الدايه ذلك لان امها مشرفه على الوضع ·· وعند ذاك تذكر امه فانقبض قلبه ومع ذلك فقد راح يهدىء من روعه قائلا : « هي علقه والسلام » واخيرا اضطره الظلام الى الرجوع ·· وعلى هذا تعتبر قصه «الحاوي خطف الطبق»من أروع القصص التي قدمها نجيب محفوظ في تصوير الطفولة ومايدور في عالمها من لهو وعبث وبراءة ·

وتحت عنوان : ثلاثة أيام في اليمن يحكي لنا نجيب محفوظ تجربة سفره الى اليمن « فهو يعرض لمشاهد الحرب والناس والطبيعة ·· مستخدما في عرضه طريقة السرد والتقرير ·· حتى بدا هذا العمل وكأنه شريط اذاعي قد سجلت على صفحته حكايات الجنود عن تجاربهم في الميدان ·· ولا أرى في هذا العمل أكثر من كونه مجموعة من الخواطر قد كتبها نجيب محفوظ بأسلوب يكتفي بوصف الوقائع وهي تجري على السطح دون أن ينفذ الى الأعماق ·· والى جانب ذلك يضم الكتاب مجموعة من المسرحيات التجريدية ذات الفصل الواحد··وهي وان كانت مسرحيات متفردة ، ذات طابع مستقل فانها في مجموعها تبدو وكأنها مسرحية كبرى ذات نهايات متكاملة ومن هذه المجموعة مسرحية « النجاة » وهي تدور في شقة باحدى العمارات يقطنها رجل أعزب كان يجلس على مقعد كبير أمام المدفأة ويطالع في كتاب وبينما هو كذلك اذا بجرس الباب الخارجي يرن فجأة فيقوم ليفتحه فتندفع الى الداخل امرأة جميلة مرتدية معطفا وبيدها حقيبة فينظر اليها

دهشا ... فهو لا يعرفها ولم يكن ينتظرها وهذا ما دفعه الى الارتباك والحيرة .. وتطلب منه أن يأذن لها بالجلوس ، وان يعاملها كامرأة تلوذ به وتريد منه الحماية وينظر اليها الرجل دهشا .. وقد تملكه ارتباك شديد فهو لم يعرفها ، ولم يكن يتوقع وجودها فى شقته على هـذا النحو الغريب .. وقد زاد ارتباكه حين لم يستطيع أن يكشف عن حقيقتها .. الأمر الذى جعله يفكر فى طردها حتى لا تقحمه فى جريمة لم يرتكبها .. وقد اشتدت هواجسه حين علم من صديقه أن العمارة قد ضرب حولها حصار من الشرطة بحثا عن امرأة هاربة قد شاركت فى جريمة قتل .. وراح الرجل يشدها ناحية الباب ، وراحت تقاومه بيأس .. ويستمر الصراع بينهما ويتغير مذاق الصراع وحدته فاذا به يضمها بين ذراعيه وينهال عليها تقبيلا وما أن يأخذ وطره منها حتى يعود الى حالته الاولى، فقد أصر على طردها .. وقد ظلت مصرة على البقاء .. فهى تأبى الا أن تتهمه بالجرم الذى لا يقل عن جرمها فى شىء .. فكلاهمـا قد ارتكب جريمة..لكن شتان مابينهما .. ويحاول نجيب محفوظ فى هذه المسرحية أن يلقى الضوء على العلاقة بين الحقيقة والوهم .. وهى لا تعدو أن تكون العلاقة بين الضوء والظلمة .. فالجريمة تستحيل الى حقيقةواقعة طالما كشف أمر صاحبها وسلطت عليه الأضواء .. كما تستحيل الى وهم ما دام سرها قد اختفى عن الأنظار .. ونجيب محفوظ يستغل هذه المفارقة فى تكثيف احساسنا الدرامى فهو تارة يجعل من الحقيقة وهما..وهو تارة أخرى يجعل من الوهم حقيقة .. وهو بذلك يريد أن يؤكد أن الشىء لا يستحيل الى نقيضه الا على أساس مبدأ الظهور والخفاء .

وهكذا يبدو تأثير بيرانديللو على تفكير كاتبنا الدرامى . فمشكلة الحقيقة تعتبر أبرز المشـاكل التى تميز مسرح بيرانديللو .

ويبدو تأثير بيرانديللو فى مسرحية أخرى من نفس المجموعة وهى بعنوان «مشروع للمناقشة» وهى تتناول مناقشة « قصة » المؤلف التى سوف يقدمها فى العرض المقبل . ويحتدم الجدل حول دور كل شخصية ، تقوم بأداء هـذا العرض ، فالممثل يرفض فكرة المؤلف لأنها تخلو من الصراع وهو يريد أن يؤدى دورا بطوليا ، والممثلة تريد أن تلعب دورا عاطفيا تؤكد من خلاله قيمة الحب، والمؤلف يصر على فكرته ويرفض أن يجرى عليها أى تغيير ، والمخـرج يطلب من المؤلف حريتـه الكاملة فى تفسير الموضوع وأخيرا تحاول الممثلة أن تهدىء من روع المؤلف وذلك بأعترافها بالمشاعر الخاصة التى تحملها نحوه منذ كانت فتاة صغيرة

وهكذا يحتدم الصراع بين هذه الشخصيات جميعا ومن هم تعبر المسرحية شكلا ومضمونا ــ بما يمكن أن يسمى « بالمسرح داخل المسرح » وواضـح أن فكرة هـذه المسرحية مستوحاة أيضـا من عالم بيرانديللو الدرامى .

ولا تخلو مسرحية «يميت ويحيى» من التشكيل الدرامى الموغل فى التجريد .. فالمشهد هنا يضم رموزا تفصح عن المغزى البعيد الذى تنطوى عليه المسرحية .. فهذه النخلة الوحيدة انما تومىء الى شخصية البطل الذى يقف وحيدا غير مكترث بأى مؤثر خارجى يمـكن أن يزحزحه عن موقفه .. فهو أسير تلك الهواجس لا تزال تسـيطر على حواسه وتستبد بأفكاره .. فعالمه لا يحتوى الا تلك « الساقية الصامتة » التى توقفت عن دفق المياه . .وتلك المصطبة التى يلوذ بها فى محنته فهى تمثل القوة التىتدفعه الى الارتداد والاغتراب انها قوة الأجداد الغابرين الذىيجد فيهم السلوان والقدوة والمجد والكبرياء .. أما تلك الفتاة التى تنبض بالحب والجمال فهو لا يعير اليها التفاتا.. انه لا يريد الا أن يكون مثل تلك النخلة الوحيدة المعزولة التى لا تنبت الا فى الفراغ والخلاء .

ان البطل هنا يعانى من ذلك الحصار النفسى الذى لا يعدو أن يكون وباء قد يدفعه الى الهلاك والتدمير » فقد أصر البطل على التمرد حتى نهاية الشوط .. فهو يتمرد على العلاج الذى وصفه الطبيب ، والذى يتمثل فى تحطيم تصورات البطل للاشيـاء التى تشـبه فى صـمودها وجمودها الثوابت المقدسة اليقينية .. وهو يتمرد على ذلك « العملاق » الذى ما جاء الا ليؤكد الدواء الناجع الذى وصفه الطبيب .. انه هنا يمثل القـوة والعقل والحكمة .. ومن ثم فهو يطالبه بالخلاص من هذه الافكار التى تستبد به .. فبذلك يمكنه أن ينتصر على عدوه .. لكن البطل يظل ثابتا فى مكانه مصرا على أن ينازل الموت دون خوف أو تردد .

وعلى هذا تتضح لنـا صورة العـالم الذى ينتمى اليه نجيب محفوظ .. فهو عالم هستيرى محموم ملىء بالعنف ، والقتل والهلاك .. فما أشبهه بتلك الغابة المليئة بالوحوش حيث يكتنفها الظلام الذى ويبعث على الخوف والهلع .. وتبدو مأساة الانسان هنا فى عجزه عن تحطيم هـذا الحصار المدمر الذى لا يجد منه مخلصا .. ويعزو نجيب محفوظ من خـلال مأساته الى افتقادنا للحب الذى لا مكان له فى عالمه « فالحب هـو الأمل الذى يبرق سريعا ثم يخبو سريعا .. ففى قصة « تحت المظلة » نجـد الحبيبين يجبران على

الهبوط فى جوف المقبرة لكى يدفنان أحياء ٠٠ وفى قصة « النجاة » تنتحر المرأة بعد أن أحبت الرجل الأعزب ٠٠ وفى مسرحية « مشروع للمناقشة » يموت المحبان رغم هروبهما الى جزيرة نائية ٠٠ وهكذا يؤكد نجيب محفوظ أن الحب لا يمكن أن يعيش على أرض الوحوش ٠ ومن ثم يكون البديل عن ذلك هو اشاعة النشاز فى الأشياء ٠٠ وهو النشاز الذى يرمز اليه الكاتب بتصادم الأضداد حيث يستقيم الرقص مع القتل ٠٠ وتستقيم الجثث الملقاة على السرير فى عرض الطريق مع ممارسة الحب فى جوف المقبرة ٠

وبعد فيهمنا أن نؤكد أن نجيب محفوظ قد اتجه فى ضوء هذه المجموعة الى أبعاد جديدة فى كتابته ٠٠ فهو هنا لا يعنيه تصوير الواقع بقدر ما يعنيه تصوير رؤاه المركبة التى تتألف من صور لا تعبر عن منظور مألوف بقدر ما تعبر عن حالة تختلط فيها الأشياء ، وتتفكك وتضيع ملامحها ٠٠ انها حالة تعبر عن شرودنا وتوزيعنا وتهويمنا ٠٠ وكأن نجيب محفوظ يشترط علينا لكى نفهم عالمه أن ننظر اليه من خلال هذا المنظار الذى يجرد العلاقات المنطقية من الأشياء ويفرض عليها التلاحم والصدام المدمر ٠٠ وواضح أن فنية الكاتب انما ترتكز على التوحيد بين النقائض والأضداد ٠٠ فالكاتب يوحد بين النقيضين ويؤلف بين الضدين من أجل توليد الصراع الذى يدفع العمل الفنى الى الحركة والنمو والتشكيل ٠٠ وبذلك أمكنه أن يحقق هذه التكوينات الدرامية التى نتمثلها فى ثنايا قصصه ومسرحياته٠٠ فنجد السياق فى قصة **تحت المظلة** المظلة لا يقوم الا على أساس هذا التباين الماثل فى العلاقة بين الرقص والقتل ، والسرير والمقبرة ، واللص والمطارد ٠٠ وينطبق ذلك على قصة **النوم** فهى تومىء بالمقابلة بين عالمين : عالم اليقظة ٠٠ وعالم الغفلة ٠٠ وفى قصة **الظلام** نلمس ذلك الصدام الذى يحدث بين الضوء والظلمة ٠٠ أما قصة **الحاوى خطف الطبق** فهى تكثيف لاحساسنا باللذة التى يعقبها الألم ٠٠ فنحن ننتشى ونلهو عن الواقع لكن سرعان ماننفيق ونحس بالصدمة ٠٠ وتعبر قصة **الوجه الآخر** عن الصراع الذى ينشب بين العقل والغريزة ٠٠ وعلى هذا يمكن القول أن نجيب محفوظ انما ينهج فى تفكيره نهجا ديالكتيا فهو يفكر دائما فى نقيض الشىء حتى يعبر عن الحقيقة كاملة ٠ ومع ذلك فلا تخلو هذه الاعمال من تمرد الكاتب على التفكير المنطقى فهو يبدو هنا وكأنه قد تقمص شخصية (المربى) فى قصة **الوجه الآخر** الذى تمرد على رتابة حياته المنظمة المتزنة التى تسير على وتيرة واحدة ، فثار على صديقه **عثمان** الذى يمثل جانب العقل فى القصة وتمنى أن يدمر كل شىء لكى يبنيه من جديد ٠٠ ويعتبر هذا الموقف أصدق تعبير عن مرحلة نجيب محفوظ الجديدة فهو يشبه تماما ذلك المربى المتمرد الذى أراد أن يبدع صورة ملونة تعبر عن ثورته رغم أنه كان جاهلا بهذا اللون من الفن ٠٠ وبذلك يمكن القول ان نجيب محفوظ أراد هنا أن يتخلص من عمليات التعقيل التى كان يضفيها على مرئياته، ولكننا لا نستطيع أن نجزم بأنه قد أفلح فى ذلك تماما فواضح أنه ما زال متأثرا بالتصنيف الارسطى فى معالجته لبعض الشخصيات ٠٠ وتعتبر قصة الوجه الآخر أصدق دليل على ذلك ٠٠ فالأبطال فى هذه القصة يمثلون قوة النفس عند أرسطو ٠٠ فنجد أن شخصية عثمان انما تمثل العقل » وشخصية رمضان تمثل الحس والغريزة ٠٠ أما شخصية المربى فهى تعبر عن الحد الأوسط فى النسق الأرسطى ألا وهو الارادة ٠٠ ونجد روح الارسطية متمثلة أيضا فى نزعة الكاتب الدوجماطيقية التى تتمثل فى الأحكام الحاسمة على الأشياء ٠٠ فواضح أن الكاتب قد ساق بعض شخصياته فى أضواء هذه القاعدة الأرسطية الامر الذىطبع هذه الشخصيات بالجمود والثبات فدفعها الى اتخاذ مسار نمطى حتى النهاية ٠٠ ونرى ذلك بوضوح فى شخوص « مشروع للمناقشة » فقد ظلت الشخصيات هنا ثابتة فى موقفها دون تغيير أو تبديل وينسحب ذلك أيضا على مسرحية « يحيى ويميت » فنجد كرامته حتى الموت والبطل يردد هذا القول ذلك أيضا على مسرحية « **يحيى ويميت** » فنجد حتى النهاية ٠



العالم الداخلى للعمل الفنى

فى دراستنا للنماذج الجمالية ــ فنا كانت أو أدبا ــ لا نفتأ نصطدم بعدد غير قليل من نظريات تنصرف فى أغلبها الى البحث فى منشــأ تلك النماذج ، والى البحث فى طبيعــة الابداع الفنى بين التلقائية والارادية ، ثم فى طبيعة العلاقــة بين النتاج الجمالى والعالم الخارجى ، أو الصــدق الفنى والصدق التاريخى أو الواقعى ــ بمعنــاه الشامل ــ وما يفضى اليه ذلك من انحصار داخل الحدود الاقليمية المحدودة بما للعمل من طابع قومى يطغى عليه ، أو الانطلاق الى لا نهائية عالمية بما يتسم به العمل من طابع انسانى مطلق . وعلى الجانب الآخر نصادف رأيا يقــول بعزلة الفن والأدب ، وبأن الفن للفن وحده ، وهو فى ذاته قيمة .

ومقال ليخاكوف الذى نشره فى مجلة «قضايا الأدب» Voprosi Literature عن بعض سمات العالم الداخلى للعمل الفنى ، عودة الى الدعوة القديمة التى ترى النظر الى العمل الفنى من حيث هو كيان مستقل بذاته ، فلا يكفى أن يحتكم الباحث ، فى محاولته لاستجلاء الطريقة التى يعكس بها الكاتب العالم الخارجى من حوله فى عمله ، الى المؤرخين ليستوثق من صــدق الكاتب فى تمثيله للأحداث التاريخية ، والى علماء النفس ، وأطباء النفس أيضا ، وربما الى علماء الجغرافيا والفلك فى حالة كحالة دراسة الادب الروسى القديم ، ليرى أيا من الحقائق فى العــالم الخارجى استطاع الكاتب أن ينقلها بصــدق فى عمله الفنى ، وأيا قد أخطأ فى نقلها أو غير وبدل فى بعض وقائعها ، يقول ليخاكوف ، لا يكفى أن يحتكم الباحث الى هؤلاء جميعا ــ وان كان فى استشارته لهم بعض الخير ــ لأنه لا يخدمه أن يجد نفسه بالاستغراق فى البحث ــ الذى يضعه فى المكان الأول ــ فيما اذا كان الكاتب قد صــور جانبا من جوانب الحياة **بصــدق أو بغير** صدق وانما عليه أن يوجه دراسته الى العالم الداخلى للعمل بما يقوم عليه من وحدة فنية قائمة بذاتها ، اذ أن لكل عمل كمال فنى مستقل من نوع خاص تلتئم فيه فى نظام دقيق كل العناصر الفردية المنقولة عن الحقيقة الخارجية ، وبرغم اعتماد الفنان على عالم الحقيقة الخارجى فان كل عمل فنى يعكس ذلك العالم من زاويته المتفردة الخاصة .

والكاتب يخلق لعمله أبعاد عالمه الخاص ، فيختار له المكان الذى قد يتسع فيخرج عن محيط كوكبنا (فى الرواية العلمية مثلا) ، أو يضيق فلا يتعدى جدران أربعة ، ويختــار له الزمن ، طويلا يغطى عدة قرون ، أو قصيرا لا يشغل الا بضع ساعة كذلك للعمل الخيالى عالمه السيكلوجى الخــاص ، فسيكلوجية ابطال جونخاروف تختلف عنهــا فى أبطال بروست وأبطال كافكا .

ويدعو ليخاكوف كذلك الى النظر الى العلاقات الاجتماعية فى العمل الابداعى كوحدة منفصــلة مستقلة ، والى دراسة عالم التاريخ فى بعــض الأعمال الأدبية من مثل الاســفار التاريخيــة والتراجيديا الكلاسيكية والروايات التاريخيــة دون أن ينظر الى التاريخ هنا من حيث هو تمثيل صحيح ودقيق أو غير صحيح للأحداث التاريخية الحقيقية ، وانما عليه أن يكتشف القوانين الخاصة

* نشر هذا المقال ملخصا فى مجلة الادب السوفييتى عدد مارس ١٩٦٩ . وديميترى ليخاكوف (١٩٠٦ ــ) من أئمة الباحثين السوفييت ، وعضو أكاديمية العلوم بالاتحاد السوفييتى ، له مؤلفات عديدة فى الادب الروسى القديم ، وضع فيها نظريات خاصــة وحــاول أن يتقصى العملية الابداعية عند المؤلفين السوفييت فى مختلف فترات الادب الروسى . وقد نشر مؤخرا دراساته فى تعريف الاسلوب والشعر والشخصية فى الادب الروسى فى كتابه : « فن الشعر فى الادب الروسى القديم» الذى صدر سنة ١٩٦٧ .

للعمل التى تمضى وفقا لها تلك الأحداث التاريخية فى ظل نظام خاص من السببية والعلة والمعلول ٠

ويخلص ليخاكوف الى أن عالم العمل الفنى هو مجموعة تنويعات للحقيقة صيغت فى قوالب خاصة بشكل مقتضب ، ينقصها الكثير مما هو كائن فى العالم الحقيقى ٠ فالأدب يلتقط بعض مظاهر الحقيقة الخارجية فيكثفها أو ينثرها ، وينظمها وفق أسلوب خاص ، ثم يخلق نظاما داخليا منعزلا ومستقلا خاصا به لا يخضع الا لقوانينه الخاصة ٠

وعلى ذلك فلا يعنينا أن يكون الكاتب مخلصا للحقائق الخارجية الكائنة من حوله ، يسجلها كما هى ، بقدر ما يعنينا أن تكون الأحداث متسقة مع بعضها ومبرره فنينا ، ودائرة وفق النظام الداخلى المستقل ٠ ويبرر خروج الكاتب أو الفنان على الحقيقة الخارجية اتساق ما غير فيه وبدل مع باقى مكونات العالم الداخلى للعمل ، وتناغمه مع العمل ككل ٠ وليس يعنينا بعد ذلك ما اذا كان ذلك صادصا فى توافقه مع الأحداث الحقيقية أو غير صادق ٠

❊ ❊ ❊

ويمضى ليخاكوف بعد ذلك الى تطبيق آرائه النظرية على عملين لكل منهما مجاله المخالف ، فيختار الحكايات الشعبية الروسية وأعمال دستويفسكى ٠

أهم ما يتميز به العالم الداخل للحكايات الشعبية الروسية هو « التحدى الظاهر للبيئة المادية » ونقصد بذلك السهولة أو الصعوبة التى تتأدى بها أعمال الابطال ، وظهور المعوقات والعقبات أو اختفائها ، ثم سرعة الحدث أو بطؤه ، نتيجة لهذه العقبات ، بما يؤثر على المجال الفنى ـ المكانى والزمانى ـ فى الحكاية الشعبية ، كما يؤثر على نوعية الحدوتة التى يقوم عليها الموضوع، وعلى الخيال وخلافه ٠

وفى الحكايات الشعبية الروسية لا تقدم البيئة تحديات ظاهرة ، فالأبطال يتحركون فى سرعة البرق ، وطرقهم ممهدة ، والعقبات التى تصادفهم لاترجع الى أسباب طبيعية وانما الى ضرورات الموضوع ، كأن يتصدى لهم السحرة والعرافون وخلافهم ، وعلى ذلك فأغلب الحكايات تندرج فى نمط : « لا يكاد يقال حتى يكون » ٠ كذلك لاتتسم سيكلوجية الأبطال بالقصور الذاتى ، فهم لايعرفون التردد ، وقراراتهم دائما تسبق تفكيرهم ٠ توازن هذه السهولة وتبررها ، السهولة التى يفهم بها الأبطال بعضهم بعضا ، وقدرة الحيوانات على الكلام والأشجار على فهم كلمات الأبطال ٠ وتأتى هذه السهولة مع تمدد متناه فى البعد الفنى للمكان ، فالبطل ينجز معجزاته على أطراف الأرض ثم يجد حبيبته فى النهاية على الطرف الآخر للدنيا ٠

ولا يتلازم الزمن فى الحكاية الشعبية مع الزمن الحقيقى ، بل هو يتحرك فى سرعة ويسر ، فقد تقع حادثة فى ثلاث وثلاثين سنة أو فى نهار يوم واحد ولا فرق بين الحالتين ٠ كما أن الأبطال لا يشيبون أو يشيخون ، ولا ينال منهم تعب أو مرض ، فالزمن الحقيقى لا يترك عليهم أثرا بل زمن الحدث هو الذى يؤثر فيهم ٠ هناك توارد للأحداث ، وهذا التوارد فحسب هو الذى يمثل الزمن الفنى للحكاية الشعبية ٠

وغالبا ما يرتبط الحدث فى الحكاية بالسحر وان كانت لهذا السحر أهمية ثانوية ، فخضوع القوى الطبيعية فى البيئة لا يأتى نتيجة للسحر ، وانما يأتى السحر كتفسير طبيعى لرضوخ البيئة لحاجة الأبطال ، كانتقالهم فى سرعة خرافية من مكان الى مكان دون أن تحد من هذه السرعة قوانين الجاذبية الأرضية مثلا ٠

وهكذا يتطلب حل عقدة الموضوع فى الحكاية الشعبية أن يكون عالم القصة سهلا ، سهل منذ البداية بحيث يسمح لموضوع الحكاية أن ينمو ويتطور ، وعندما يفرض الموضوع نفسه فان العالم الداخلى للعمل لايصدف ـ الى حد أو الى حد بعيد ـ معوقات ، فيقل تحدى البيئة ، ويسرع الزمن ، ويتسع المكان ، ويتأرجح بندول الحدث فى مجال أعرض وبسرعة أكبر ٠

وعند ديستويفسكى يتقدم الحدث فى بطء وقوة وحيوية ، وبالتالى فان عامل التحدى فى العالم الخيالى عند ديستويفسكى خفيض كما فى الحكاية الشعبية ، لكنه عندما تمضى سطور القصة فى مؤلفات ديستويفسكى خلال دائرة الحياة السيكلوجية والايدلوجية يصبح لذلك الجزء وحده من عالمها الداخلى أقل درجات « قوى التحدى » ٠

وعند دستويفسكى تهن روابط العلة والمعلول ، وتهدر القوانين العامة اليومية ، وعمله عالم يأتلف من الشواذ وكل ماهو خارج عن المألوف، يعج بغريبى الأطوار وذوى السلوك الغريب أو المتبلد أو الخاطىء أو المستهجن ٠ ويتطور الحدث من خلال هؤلاء ومن خلال صدام غير متوقع وأحداث متضاربة تنهض فجأة دون انذار أو تنبوء سابق بها ، يبرر هذه الفجائية الغموض المتعمد فى الموقف ، والاحداث التى لا يفسرها شىء ٠ فنحن لا نعرف ـ مثلا ـ لماذا يأتى اليوشا لزيارة أبيه فى مطلع « الأخوة

كارامازوف » ، وكذلك يؤكد دستويفسكى نفسه لنا أنه لا تفسير لديه لذلك ، فهو يقول فى المقدمة « فى أوقات كأوقاتنا يصبح من الغريب أن تطلب من الناس الوضوح » .

ومع دستويفسكى لا تتطلب حرية الرواية اختفاء تحديات البيئة المادية كما فى الحكايات الشعبية ، بل تتطلب فحسب التحرر من روابط العلة والمعلول،والتحرر من التحديات السيكلوجية ومن منطق الادراك وقيود الفهم . ويمضى دستويفسكى على هذا المنهج الى أبعد حد يسمح به لصدق الفنى .

وتستحوذ على دستويفسكى رغبة فى بث التناقض العقلى فى عمله ، فتسمع فى « الأبله » هذه الكلمات من فيدكا عن بيوتر : « عندما يقال عن رجل انه وغد لئيم فانه لا يعرف شيئا عن نفسه أكثر من أنه وغد لئيم ، أو عندما يقال انه غبى فلا يون بنفسه غير احساس رجل غبى ، لكنى قد أصبح اغبى منه يومى الثلاثاء والاربعاء وأكثر منه ذكاء يوم الخميس » .

فاذا كانت السيكلوجية قابلة للفهم كعلم يعالج القوانين التى تحكم حياة الانسان ، فلا شك أن دستويفسكى هو آخر كاتب سيكلوجى على الاطلاق فان ما يبحث عنه ليس قانون السيكلوجية بل الخروج عليه ، وهذا يفسر انتقاله من السيكلوجية الى المرض النفسى ثم الى الامراض العقلية ، ولهذا فهو لا يحتاج الا التسليم بلا منطقية الاعتلال النفسى وعدم خضوع المريض لقوانين العقل والمألوف لكى يجد مادة ثرية من أفكار لا تخضع لقوانين الحياة النفسية الصحيحة. ولقد استطاع برفضه لبعض قوانين الحياة النفسية أن يتنبأ ببعض النتائج التى أثبتها العلم الحديث مؤخرا ، لأن دستويفسكى لم يبحث الاعن الصدق الفنى ، ومن خلال هذا الصدق استطاع أن يتخطى الافكار العلمية السائدة فى وقته دون اهدار للحقيقة الاساسية للحياة النفسية .

وشخصيات دستويفسكى الاثيرة من المختلين الشواذ الذين لا يمكن التنبؤ بتصرفاتهم ما دامت قوانين السلوك لا وجود لها بالنسبة لهم . ويقرن دستويفسكى اهتمامه بهؤلاء برغبته فى فهم ما يجرى من حوله فى الدنيا ، فهو يقول فى مقدمة الاخوة كارامازوف « يحاول المرء أن يجمع بين شتات حالات خاصة ليكتشف معنى من اللامعنى العام . وفى معظم الحالات يكون الشاذ وحده هو الحالة الخاصة .. »

ويتخلى دستويفسكى عن المنطق سعيا وراء منطق اسمى ، فهكذا نجد فى مقدمة كتبه : « العالم الداخلى فى مؤلفات دستويفسكى هو عالم من التحدى الخفيض فى الحياة الروحية والنفسية ، وهذا العالم القائم على روابط الضعف والحرية هو العالم الحقيقى فى نظر دستويفسكى . »

وهكذا فان عزل كل جزيئات العالم وتفكيكها، والحرية الناشئة عن ذلك هو ما يميز العالم الداخلى لأعمال دستويفسكى ، لكن تلك الحرية ليست مطلقة بغير حدود بل تنطوى على قيود فى ذاتها ، وتخلق بيئة اجتماعية تصبح بكل انماطها ونماذجها عالم الضرورة .

ويخلص ليخاكوف الى القول بأنه ثمة ملامح نظرية عديدة على جانب من الاهمية تتضمنها دراسة العالم الداخلى للعمل الفنى الابداعى . فالباحث ينظر الى شكل العمل ومضمونه فى وحدتهما التى لا تنفصل . والعالم الفنى لعمل ما يؤلف بين مضمون فكرته وطبيعة قصته ، بين الحبكة والتركيب ، واهم من ذلك أن العالم الفنى للعمل الخيالى ينطوى فى داخله على وحدة يحددها الاسلوب العام للعمل أو المؤلف ، أسلوب المدرسة الأدبية التى ينتمى اليها الكاتب ، أو أسلوب الحقبة الزمنية التى يحيا فيها .

وفى تقصى الاسلوب الفنى لعمل أو مؤلف أو مدرسة أو حقبة من الضرورى أن يوجه الباحث اهتماما خاصا الى طبيعة العالم الذى ينقى بنا فى غماره العمل الذى نحن بصدده ، وتركيبه الزمنى والفراغى والاجتماعى والمادى،وقوانين السيكلوجية والى تطور الأفكار فيه ، والمبادىء العامة التى تربط كل هذه العناصر الفردية فى كل فنى متكامل .

كمال ممدوح حمدى



القراء والكتاب

كتب كاتب

كتب كاتب ، والذى أذكره ، هو أنى كتبت مقالة فى عدد شهر ابريل من مجلة المجلة ، وأنها كانت فى نحو عشر صفحات ، وأن منها صفحتين وحسب ، ناقشت فيهما يحيى حقى فيما كتبه فى عدد مارس (١٩٦٩) . وظنى أن يحيى يحسن فهم ما يقرأ ، وظنى أيضا أنه لم يشعر أنى تعاليت عليه هو فيما كتبت ، أو أنى أردت أن أذله وأهينه وأعامله معاملة الحشرات والعبيد . واذا كان هذا صحيحا ، وهو صحيح بلا ريب ، فقد عجبت عجباً حين قرأت فى عدد المجلة (مايو ١٩٦٩) ، ما يوهم أنى ارتكبت ذلك فى حقه أو فى حق غيره من الناس ، اذ كتب كاتب فقال : « **قرأت المقال المنشور فى العدد الأخير من المجلة ، للأستاذ محمود محمد شاكر ، فلم يؤلمنى تجاهله التام لى ، بقدر ما آلمتنى لهجته الغريبة المتعالية (!!) . وأحب أن أسأل الأستاذ الكبير : ما الذى يعطيك الحق فى اتهام للناس (!!) ومعاملتهم كأنهم حشرات أو عبيد ؟ ألم يئن الأوان ليحترم الناس بعضهم بعضا فى هذا البلد المسكين ؟ ألم يئن الأوان لتختفى هذه اللهجة الكريهة من حياتنا ؟ ومتى نفهم أن ثقافتنا لن تنمو أو تزدهر ، حتى نفتح نوافذنا على الثقافات الأخرى ، ونتصل بها ، وندخل فى حوار مستمر معها** » .

ولما كان معلوما ، فيما أظن ، أنى قصرت كلامى على مناقشة ما كتبه يحيى ، وكان يقينا أن لهجتى فى مخاطبة يحيى لم تكن هى اللهجة الكريهة المتعالية ، كان يقينا ، بعد ذلك أن « **اللهجة الغريبة الكريهة المتعالية** » مقصورة على أمرين : أحدهما أنى تجاهلت هذا الكاتب « **تجاهلا تاما** » ، والآخر ، أنى قلت عرضا فى مناقشة يحيى ما نصه : « **ان الكلام المنشور فى عدد (مارس ١٩٦٩ ص : ٣٤) ، والذى سمى « ترجمة عربية لترجمة جوته الألمانية » ، قد أطفأ اشراق لغة جوته الألمانية وأحالها رمادا .. أى هى ترجمة بلغت غايتها من الركاكة والسقم** » .

أما قول الكاتب أنى « **تجاهلته تجاهلا تاما** » ، فهو قول صادر عن الأوهام من ناحية ، وعن التشهى من ناحية أخرى . وعبارته لا تؤدى الى شىء ، الا اذا أريد بها ما يسميه الأوائل : « المغالطة » ، فبيقين أن مناقشة يحيى حقى فيما كتب ، لا توجب على أن أقحم فيها اسم كاتب آخر بلا سبب ظاهر ! ولا أظن أن فى عقلاء الناس من يعد ترك اقحام اسم فى كلام بلا سبب ظاهر ، تجاهلا تاما أو غير تام ! واذا كان هذا الكاتب ، كما هو بين ممن يشتهى أن يذكر اسمه بسبب أو غير سبب وكيفما اتفق ، فلا أظنه كان واجبا على أن أشتهى ما يشتهى . واذن ، فأنا فى الحقيقة لم اتجاهله ، وانما جهلت ما كان يشتهيه ، غير مريد للتجاهل .

وأما ما زعمه الكاتب من أنى وصفت «مقاله» بأنه « كلام » ، فهو صادر أيضا عن الغرق فى الأوهام ، فأنا لم أتعرض لمقاله قط ، بل كان كلامى مصبوبا على شىء عينته وعينت صفحته من المجلة ، وهو ما نشر فى (عدد مارس ١٩٦٩ ص : ٣٤) ، وهو ما سميته « **ترجمة عربية لترجمة جوته الألمانية** » . وأما حمله لفظ « كلام » على معنى الذم والاهانة والا ذلال ومعاملة الناس كأنهم حشرات أو عبيد ، فهو أيضا تصور لمعانى الألفاظ عن طريق الأوهام لأنى استعملت هذه اللفظة مرارا عديدة فى كلامى ، (واستعملها الناس من قبل ، وسيستعملونها من بعدى) ، فقلت مثلا : « **واقتصاد يحيى فى كلامه أوقعنى فى حيرة** » ، وقلت عن ترجمة جوته الألمانية ، وعن قصيدة تأبط شرا : « **ان جوته شاعر محنك لا يخطىء هذا القدر من التمييز بين الكلامين** » . فلا أظن أن فى الناس عاقلا يتوهم أنى أردت يحيى حقى ، وجوته ، وتأبط شرا ، بالذم والاهانة والاذلال ومعاملتهم كأنهم حشرات أو عبيد . وتفسير معنى « كلام » على هذا الوجه من التوهم ، تابع لما قبله مما يسميه الأوائل : « مغالطة » . وهو أيضا شىء فوق العجب !

فلا أدرى بعد ، أى الكلامين أحق بأن يوصف بأنه « **لهجة كريهة ينبغى أن تختفى من حياتنا** » . أهذا الذى كان منى ، (ولم يكن منى على التحقيق بل كان توهما من غيرى) ، أم هذا الذى كان من الكاتب نصا لا توهما ! وآفة زماننا تسييب الفكر بلا زمام يكبحه .

ثم لا يقف بنا العجب عند هذين ! فان الكاتب لم يكد يفرغ من تخير الفاظه التى وصفنى بها ، حتى انتقل فجأة صارخا ، بلا مقدمات الى موضوع آخر ضمنه قوله : « **ومتى نفهم أن ثقافتنا لن تنمو أو تزدهر حتى نفتح نوافذنا على الثقافات الأخرى ..** ؟ » (وهذا بلا ريب كلام برىء من التعالى ، ولهجة غير كريهة) ، ثم ينحدر بعد ذلك الى فقرة أخرى شر منها فيقول : « **لا أدرى ما الذى يريده الأستاذ على وجه التحديد؟ هل أصبحت الكتابة عن شاعر عظيم ـ اعترف ملايين الناس بعبقريته منذ قرنين ونصف من الزمان ؟ ـ جريمة يوضع الانسان (الذى هو**

هذا الكاتب) من أجلها فى قفص الاتهام ؟ أم أغضبه أن يهتم شاعر أجنبى بأدبنا ويفهمه بقدر ما أتيح له فى عصره من أسباب ؟ » •

وبلاشك عندى أعلم أن هذا الكاتب لا يستطيع أن يدرى ما أريد على وجه التحديد، ولكنه يستطيع أن يدرى مالا أريد على وجه التوهم كعادته ومثل كلامه هذا سهل على قائل أن يقوله ، ولكن صعب عليه أن يحققه ، اذا كان ممن يحاسب نفسه على ما يقول • وبيقين أن هذا الكاتب لا يحاسب نفسه على ما يقول ، لأنه لا يستطيع ذلك، ولكن العجب أنه لم يجد من يحاسبه على ما يقول أو يكتب ، فكأنه كتب على أن أتولى أنا حسابه : وأنا أستحى أن أقول مرة ثالثة : ان كلام هذا الكاتب الذى نقلته آنفا ، تابع لما قبله ، مما يسمى «مغالطة» لأنه تجاوز حد « المغالطة » الى صميم الشىء الذى يفسره اللغويون بأنه « نقيض الصدق » • وكلامى كله منشور فى صفحتين لا أكثر ، كما قلت ، فأين يجد من يفليه ويفتشه أنى ذكرت شيئا يقال له : « فتح نوافذ ثقافتنا » أو « اغلاق نوافذ ثقافتنا » وأين يجد « قفص اتهام » وضعت فيه هذا الكاتب ؟ وأين يجد فى كلماتى غضبا على جوته ، لأنه اهتم بأدبنا وفهمه ؟ وأين يجد أنى عددت الكتابة عن شاعر عظيم ذنبا أعاقب كاتبا من جريرته ؟ وأين يجد فى كلامى أنى أنكرت على جوته عبقريته التى اعترف ملايين الناس بها منذ قرنين ونصف من الزمان ؟ فاذا لم يجد أحد شيئا من هذا كله ، بل وجدنى أقــول فى بعض ما قلت عن جوتــه « **وجوته شاعر عظيم فى لســان قومه ، ولغته الألمانية فى الذروة من الحسن والجمال ، ونحن لا نملك الا أن نكون تبعا لأهل لسانه فى الحكم عليه ، لاجماعهم على براعته وتقدمه ، وعلى جمال لغته فى شعره** » فبأى صفة يصــف فعلة هــذا الكاتب ! واذا لم يكن هذا كلاما غارقا فى صميم الأوهام وساقطا فى القرارة من «نقيض الصدق» فماذا يكون اذن ؟ وآفة زماننا ، مــرة أخــرى ، تسييب الفكر بلا زمام يكبحه •

واذا كان مجرد ما توهمه من تجاهلى ذكر اسمه تجاهلا تاما ، قد اســتحق عنده أن يعد « **لهجة كريهة ينبغى أن تختفى من حياتنـا** » ، فبماذا توصــف لهجة من « يتجاهل » الحقــائق المكتوبة على الورق ، ثم ينشىء من عند نفسه أوهاما فينسبها الى الناس غير متحرج من الخوض فى « نقيض الصدق » ؟ ان هذه اللفظة « كريهــة » لا تــؤدى عنــدئذ معنى صحيحا ، فعلى المــرء أن يلتمس صفة أخرى ، لأن هذه الصفة « كريهة » ، تقع دون الغرض ، بل ربما انتقل معناها عندئذ من الذم الى شبيه بالمدح •

وقــد رفقت بهــذا الكاتب « ذى الأربعة عشر كتابا »رفقا شديدا لا لأنه يستحق الرفق ، بل لأنى كرهت أن أغمس قلمى فيما وراء ذلك، ولأنى أكره أن أعين من لا يميز بين النفع والضرر ، على أن يجلب الأذى على نفســه ، لأنى وجدت هــذا الكاتب سريع الالتهاب على الوســوسة ، جائر الغضب بلا حذر ، اذا ورم أنفه لم يبال أن يحاسب نفسه على ما يقول أو يكتب • وهذه كلها طباع مؤذية لمن كانت فيه ، ولا سيما اذا كان منبعها من أوهام يتوهمهــا حين يقــرأ مــا يقرأ ، ومن احساس بالنفس شــديد ، ومن اعجاب بهــا متعاظم ، ومن اشــتهاء للذكر كيفما اتفق • وقد فرغنا من بنات الأوهام التى لا حقيقة لهــا ، ولكن بقيت حقيقة واحدة هى التى آذت هذا الكاتب ولم تكن من بنات أوهامه • وذلك ما كان منى حين وصفت الترجمة العربية لترجمة جوته الألمانية ، بأنها « **ترجمة بلغت غايتها من الركاكة والسقم** » ومن حقه أن يسألنى عن هذا ، ومن حقه أن يدفع عن نفسه ، ولو قصر كلامه على بيان زيف هذه الكلمة ، وعلى بيان اساءتى فيها ، لكان ذلك أليق به ، وبمجلته المجلة أيضا ، ولم يكن أحد يملك أن يدفعه عن حقه • ومع ذلك ، واذا كان هــذا الكاتب صادقا فيما كتب حيث قال ، متواضعا ، وبلا تعال ولا لهجة كريهة !! : « **وأما ان الترجمة بلغت « غاية الركاكة والسقم » فشىء أترك للقارىء أن يحكم عليه بنفسه • ولقد أخرجت للناس أربعة عشر كتابا (!!) يستطيع الأستاذ أن يسأل الذين قرأوها ، ليعلم أنها بحمد الله لا تحتوى على عبارة سقيمة أو ركيكة** » ــ فهلا تفضل هــذا الكاتب ، اذا كان صادقا غير متعال ولا كريه اللهجة ، فعدنى فى قرائه الذين فوض اليهم أمر الحكم على ترجمته؟ وأكون قد اســتعملت حقى الذى فوضه الى حين فوضه الى سائر القراء ، بلا تثريب على فى نتيجة الحكم • ولكننى أخشى أن يكون هو يضن على بأن أكون « قارئا » ، فضلا عن أن أكون من قراء كتبه الأربعة عشر !

وفوق ذلــك ، فأنا لم أقل ما قلت رغبــة فى ايذائه أو اتهامه أو اذلاله بل لعلى ، ولم أتعمد ، تركت ذكر اسمه مخافة أن يظن بى تعمد الاساءة بذكره • وهــذا شىء يمكن أن تدل عليــه بديهة العقل • ومع ذلك ، فلو قلت مثلا فى قصة كتبها يحيى حقى : « **انها قصة رديئة ، سيئة ، ركيكة الأسلوب** » ، فهل يمكن أن يتصور يحيى أن هذا القدر من الكلام يعد قدحا فى كرامته ، ورغبة منى فى اذلاله واهانته ؟ وأنا أترك ليحيى وغيره الجواب عن مثل هذا السؤال •

ثم انى لم أقل شــيئا ليس عنــدى دليله ، وسأقتصر على مثال واحد من هذه الترجمة ، يدل على سائرها ، فالمترجم يقول ما نصه :

« ألقوه فى مناخ غليظ ، على صخر وعر ، تقف فوقه الجمال ، فتتحطم حوافرها » ٠

ومعلوم أن « الحافر » للخيل والبغال والحمير ، أما الجمال ، فيقال لذلك العضو منها : « الخف » و « المنسم » ، الى ألفاظ أخرى تعرفها لغة العرب ، لأنهم أصحاب الجمال ، ويقال لذلك العضو من الانسان « القدم » ٠ فالمترجم الذى لا يحسن هذا القدر من التمييز بين أسماء أعضاء الحيوان ، ولا يحسن التعبير عنها ، مترجم لا يستقيم له كلام أبدا ، بل يخشى منه ما هو أفظع من ذلك ٠ وهبه لا يحسن أن يعرف ، أفلا يحسن أن يتذوق بعض التعبير ، فيقول : « قوائمها » ، ويفلت من باب العجز الى باب الحيلة وكيف يكون «مترجما» من لا يحسن هذا القدر من الاحتيال ؟ ثم يقول المترجم : « تتحطم حوافرها » ، و « التحطم » ، هو تكسر الشىء اليابس ، و « خف البعير » لحم وجلد ٠ وانما يقال : « نقب خف البعير » اذا سار فى أرض ذات حجارة أو حصى ، فرق جلد الخف ، وربما دمى ٠ ولعله يقول انما أردت ما يقابل صلابة « الحافر » من الخيل والبغال والحمير ، فيقال له : ذلك « فرسن البعير » (بكسر الفاء وسكون الراء وكسر السين) ٠ وأى ذلك قال ، أو أراد ، أو زعم أن جوته قاله ، فانه لا معنى فى « وقوف الجمال على أرض وعرة ، فتتحطم حوافرها » ، لأن أقل قدر من العقل يهدى الى أن « الحوافر » لا تتحطم ، وأن « الأخفاف » لا « تنقب أو تدمى » ، الا اذا سار البعير فى الارض ذات الحجارة سيرا شديدا ٠ أما مجرد « الوقوف على أرض وعرة » ، فمحال فى العقل أن يفضى الى « تحطم الحوافر » ٠ وهذا كاف ان شاء الله واذا لم تكن هذه الركاكة ٠ فما الركاكة اذن ؟ فهل أسأت اساءة بالغة مهينة لأحد من الناس ، اذا قلت ان هذه الترجمة ٠ « **بلغت غايتها من الركاكة والسقم** » ؟ وبيقين لا شك فيه ، أن من الظلم المبرح والأذى ، أن ينسب مثل هذا التخليط فى تركيب الألفاظ والمعانى الى جوته ٠ والكاتب الذى لا يؤمن جانبه على فهم كلام رجل حى يغدو ويروح فى الناس ، ولم يمض على كلامه سوى شهر واحد ، وهو مستطيع أن يدفع عن نفسه ، كيف يؤمن جانبه على فهم كلام رجل هلك منذ مئة سنة وسبع وثلاثين سنة ، وبليت غطامه كل البلى ثم هو لا يملك أن يدفع عن نفسه ؟

أما قول الكاتب فى ختام مقاله ، بلفظ الجمع تعظيما للنفس ، فيما أظن : « **اننا على استعداد للاستفادة من الأستاذ ، ومن علمه الواسع الغزير ، ولكن اذا جاء هذا العلم مصحوبا بالتعالى والاهانة. فما اغنانا عن علمه واهاناته جميعا** » **فهذا كله** استغراق فى الأوهام ، فالا يكن يتوهم انه هو الناس جميعا أو هو القراء جميعا ، فلعله كان يتوهم أنى كنت أخاطبه ، وأنى ما حملت القلم ، منذ عقلت الا من أجله ، وأنى انما كنت أتقرب اليه زلفى بما أكتب !! وكما توهم أن فى الذى كتبته « تعاليا واهانة واذلالا » ، توهم أيضا أن عندى «علما غزيرا واسعا» ! وهذه وساوس لا أصل لها ولا حقيقة ، فاذا استغنى الكاتب ذو الأربعة عشر كتابا عنى وعما أكتب ، فهو لن يخسر شيئا يأسف عليه غدا ، بل ان استفادته متحققة اذا هو لم يقرأ شيئا مما أكتب ، فانه ، على الاقل ، سوف يعفى نفسه من طوائف الأوهام التى عذبته بسياط « التعالى » ، و « الاهانة » ، و « الاذلال » ، و « أقفاص الاتهام » ، و « معاملة الناس كأنهم حشرات أو عبيد »

وأيضا ، فان هذا الكاتب ذا الأربعة عشر كتابا ، اشتهى أن يجرب قلمه الذى كتب به هذا العدد من الكتب ، فى السخرية بى ، وكان يسرنى أن يجيد التجربة ولكنه أخفق ، لأن السخرية من أشق ضروب الكتابة ، وليس يغنى فيها أن يشترى المشتهى قلما بقرش ، وورقا بقرشين ، فاذا هو كاتب ساخر ! واذا صلح هذا لمن يشتهى ، فى زماننا ، أن يعد كاتبا أو مترجما ، فانه لا يصلح البتة لمن يريد أن يكون كاتبا ساخرا ٠ ولكن وسوسة التشهى ، وطول مضاجعة الأوهام ، وقلة الورع من الخوض فى « نقيض الصدق » ، تغلب المرء على مرا شده ، فتريه الصواب خطأ ، والخطأ صوابا ، والهدى ضلالا ، والضلال هدى ٠ وليس من هذا شىء يفلح صاحبه أو مرتكبه ٠ وغفر الله للمطابع التى تطبع الكتب ، والمجلات أيضا !

٠٠ ونعم ! رأيت أكثر من يمارس « التواضع »، انما يمارسه ليقول الناس «متواضع» ، يريغ بذلك حسن الأحدوثة، والرفعة فى أعين الخلق، فاجتويت التواضع ، ووجدته من خفى المكر ! فصار أصل مذهبى طرح التواضع ٠ وطردا للمذهب ، كان غير لائق بى أن أحفل بما كتب الكاتب ، بل كان اللائق أن أترفع عن أن أرد عليه ما كتب ٠ ولكن هكذا كان ، لأنى أحببت أن أزل ، لكى تغفر لى زلتى ٠ فبعض الزلل لذيذ ، وألذ منه تلقى المغفرة ، ورحم الله أبانا آدم عليه السلام ! هكذا سولت لى نفسى ، وهذا ما كان منى ، فهل أنا واجد ما طمعت فيه من المغفرة ؟ ثم اعتذر الى الصديقين الجليلين ، الأستاذ يحيى حقى ، والدكتور شكرى عياد ، حيث اضطررت الى أن أتولى حساب من لا يحاسب نفسه على ما يكتب أو يقول ، ثم لم يجد من يحاسبه على اغراقه فى الأوهام ، وعلى خوضه فى « نقيض الصدق » ، بلا حرج يردعه ، أوورع يكفه ، ثم أسأل الله أن يصرف عنى وعنكما السوء والأذى ٠

محمود محمد شاكر

لوحة الغلاف :

كان الخزف من روائع الفنون الاسلامية .. ومنذ فتح العرب بلاد الشرق الادنى أخذ هذا الفن فى تلك البلاد يتميز بسماته ، وتعددت أشكاله وألوانه وزخارفه ..

وامتدت صناعة الخزف الى آسيا الصغرى فى عصرها الاسلامى منذ القرن الثالث عشر ، نهض بها خزافون ايرانيون فلما انتهى الحكم الى آل عثمان بدأ الخزف صفحة جديدة وغدت بروسة عاصمة السلاطين العثمانيين من مراكز الفن الهامة .

ودخلت رودس تحت الحكم العثمانى .. وأبدع الفنانون الأتراك بها أروع أنواع الخزف المرسوم تحت الطلاء ، وتفننوا فى زخرفته بالأزهار والنبات فاصبح الخزف الرودسى مسرحا لزهود القرنفل والسنابل البرية والورود صيغت فى أشكال زخرفية رائعة وبالوان قوامها الأزرق والأخضر والأحمر وهو من الألوان المميزة للخزف التركى .

وظل الخزف فى رودس وكوتاهيه على روعته حتى القرن الثامن عشر حيث بدأ فى الانحدار .

والاناء الخزفى على صفحة الغلاف من انتاج رودس فى القرن السابع عشر يتميز برقة فى التشكيل وجمال فى زخرفة زهوره المتفتحة بالوانها الزاهية وأوراق الشجر المحيطة بها مع وحـدة متناسقة بين الزخارف الهندسية والزخارف الطبيعية .

وتحفل مجموعة متحف الفن الاسـلامى بالقاهرة بنماذج من خزف الاناضول ورودس يتمثل فيها امتداد رقعة هذا الفن ووحدته وتنوعه .

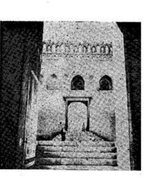
اناء من الخزف من صناعة رودس
القرن الحادى عشر الهجرى
السابع عشر الميلادى
متحف الفن الاسلامى بالقاهرة

الغلاف الخلفى :

بعد تاسيس عمرو بن العاص لمدينة الفسطاط ، جاء ابن طولون من سامرا وفى جعبته طموح واحلام وتراث فنى رائع شهده فى مدينة سامرا ، لم يقنع بفسطاط عمرو ولا بعسكر العباسيين فاعتلى ربوة أقام عليها جامعه المهيب ... لعله مع مسجد السلطان حسن من أروع ما يمثل شخصية العمارة المصرية الاسلامية .. كلاهما له جلال المعبد الفرعونى وسكينته ، ومعماره الشاهق الرحيب .

عندما تمضى فى بهو أعمدته يأخذك فى ظلالهـا شعور بالمطلق وتعلق بالنور المشرق على تلك الساحة السماوية ولكنك عند مدخل المسجد وفى انصرافك منه تشدك الى أسواره العالية قافلة ممتدة من الشخوص ، هى فى عرف المعمار وحدات زخرفية ، ولكنهـا فى عرف التأمل الطليق رموز نحتية مجردة للانسان يتمثل فيهـا النحت الخفى فى الفنون الاسلامية بأسلوبه التجريدى ، وبكل ما فى تشكيله من قوة الايحاء .

بدر الدين أبو غازى



مدخل جامع ابن طولون
القاهرة

تصوير : عبد الفتاح عيد

رقم الايداع ١٦٣/١٩٦٩